1918 — nº 169 — 180. 191

1918 N° 169

LES ARTS

LA PEINTURE MURALE FRANÇAISE



Photo Roux.

PUVIS DE CHAVANNES — LUDUS PRO PATRIA — LES JEUNES PICARDS S'EXERÇANT A LA LANCE
Musée de Picardie, Amiens

DIRECTION & RÉDACTION
15, Rue de la Ville-l'Évêque, PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
15, Rue de la Ville-l'Évêque, PARIS

PRIX NET : 3 fr. ; Etranger : 3 fr. 50

LES ARTS

1919

LES ARTS

Revue Mensuelle des Musées, Collections Expositions

QUINZIÈME VOLUME ÷ 1919

PARIS

GOUPIL & Cie

ÉDITEURS-IMPRIMEURS

MANZI, JOYANT & Cie, Éditeurs-Imprimeurs, Successeurs

15, RUE DE LA VILLE-L'ÉVÊQUE, 15

Nº 169 LES ARTS 1918



ANCIEN CHATEAU DE ROCHECHOUART, HAUTE-VIENNE. — UN FESTIN
COMMENCEMENT DU XVI[e] SIÈCLE



CHATEAU DU PIMPÉAN
GRÉSILLÉ, MAINE-ET-LOIRE
L'ANGE A LA COLONNE. — L'ANGE A LA BOURSE DES TRENTE DENIERS
FIN DU XVe SIECLE

LA PEINTURE MURALE FRANÇAISE

AU MOYEN AGE

Durant tout un mois de printemps, alors que la menace allemande pesait sur Paris, le Musée des Arts Décoratifs, suivant les excellents usages que la guerre n'a pas interrompus, offrit à ses visiteurs une exposition nouvelle. Dans les salles claires du Pavillon de Marsan, nous avons eu la surprise de pouvoir étudier, sous les verres de leurs cadres uniformes et modestes, plusieurs centaines d'aquarelles qui nous rendaient, en dimensions réduites, un choix des plus belles et curieuses peintures murales de la France, depuis le haut Moyen âge jusqu'à la fin du XVIIe siècle. C'est à M. Paul Léon, l'éminent directeur du service des Monuments Historiques, aidé par des collaborateurs tels que MM. Camille Enlart et Frantz Marcou, qu'étaient dus l'initiative de l'exposition et le choix des images, triées parmi le très grand nombre de relevés qui appartiennent, avec une inappréciable série de clichés photographiques, aux archives du Ministère des Beaux-Arts. Le catalogue méthodique, précédé d'un excellent avant-propos de M. Frantz Marcou, permettait de se diriger en toute sécurité parmi tant d'œuvres de classement malaisé. Un succès que l'on peut dire extraordinaire, dans des conditions et au sein de difficultés exceptionnelles, a récompensé ce bel effort, qui venait si heureusement, à quinze ans de distance, compléter les enseignements donnés, à la même place, par l'inoubliable Exposition des Primitifs français. Aussi bien, les remerciements chaleureux que nous adressons à M. Paul Léon et à ses collaborateurs se doublent d'une demande qu'ils ne jugeront assurément pas indiscrète. Maintenant que la France a commencé de mieux connaître son glorieux patrimoine artistique, il convient que ces trésors du passé ne

Photographies publiées avec l'autorisation du *Service des Monuments Historiques*.

demeurent plus uniquement accessibles aux recherches des érudits, mais que, par des expositions fréquemment renouvelées, époque par époque, région par région, ils soient librement, longuement offerts à la joie de nos regards et à notre filiale fierté. Quand la Victoire nous aura rendu nos provinces dévastées et volées, celles d'hier et celles d'autrefois, la tâche déjà si grande du Service des Monuments Historiques deviendra plus glorieuse encore : conserver, réparer, faire resplendir à tous les yeux le vêtement d'art de notre France, quelle plus douce et noble ambition pour des artistes et des historiens ?

∴

La première impression d'une visite au long de ces murailles tapissées d'aquarelles était d'une diversité extrême : diversité d'âges, de régions, de styles ; et il faut bien dire que l'exécution même des aquarelles ajoutait à cette impression. Les plus anciens de ces relevés, datant d'une époque où l'interprétation corrigeait l'original, avant que la photographie ne fût intervenue pour nous enseigner à voir, ressemblent aux traductions que l'on donnait jadis de nos classiques, à ces belles et touchantes infidèles qui s'efforcent de parler d'abord à nos sentiments. L'école d'Ingres et de Flandrin se trahit aux transcriptions de l'honnête et pieux Denuelle ; Joly-Leterme stylise, comme un autre Viollet-le-Duc, ses copies de Saint-Savin ; et Savinien Petit, dans un langage plaintif, d'un mysticisme débile, dilue et décolore les fortes harmonies du XIIe siècle. Mais voici que, plus proches de nous, apparaissent les bons traducteurs, Laffillée, Marcel Rouillard, Charles Vasnier, et, les dominant tous, le prince de l'aquarelle monumentale, M. Louis Yperman, qui sait mettre une souplesse de main prodigieuse au service de la vision la plus aiguë, rendant avec la même fidélité l'impeccable et savante composition d'un fresquiste de goût siennois ou flamand, et la ruine lépreuse d'un plâtre qui s'effrite.



CHATEAU DU PIMPÉAN, GRÉSILLE, MAINE-ET-LOIRE
LA PRESENTATION AU TEMPLE — FIN DU XVe SIECLE

Autour de lui se groupent des jeunes gens pleins d'ardeur et de promesses, MM. Paul Louzier, Charles Chauvet, Marcel Magne ; mais il demeure le maître incontesté d'un art dont il a porté à la perfection la modestie impersonnelle.

∴

La patience et le dévouement de ces copistes nous ont révélé toute une vie puissante et longtemps insoupçonnée de la peinture française. Prosper Mérimée, publiant en 1845 les fresques de l'église de Saint-Savin, commençait sa préface en ces termes : « La peinture est, de tous les arts du Moyen âge, celui dont les monuments sont les plus rares en France ; et cependant il est certain que la plupart de nos églises ont été revêtues autrefois d'une riche ornementation coloriée et que leurs voûtes et leurs parois, enduites aujourd'hui d'un badigeon uniforme, présentaient de vastes compositions peintes à fresque ou en détrempe. » Oui, nous n'ignorons plus que les premières basiliques de la Gaule, à l'exemple de celles de l'Italie, furent amplement décorées de fresques et même de mosaïques ; mais de ces églises, moins heureuses que celles de Rome, de Milan, de Pavie et de tant d'autres cités italiennes, rien ne nous est resté. Au début du Ve siècle, Paulin de Nole composait, pour son ami Sulpice Sévère, une inscription métrique destinée à commenter, aux murs d'un baptistère de la Narbonnaise, sa propre image et celle de saint Martin. Puis, c'est Grégoire de Tours qui nous raconte que la femme de l'évêque de Clermont Namatius, ayant fait construire dans un faubourg de la ville une basilique sous le vocable de saint Etienne, s'y fit représenter « avec un livre sur ses genoux où elle lisait l'histoire des temps passés, indiquant aux peintres ce qu'ils devaient figurer sur les murailles. » Pour la basilique de Saint-Martin de Tours,

édifiée en 472, par les soins de l'évêque Perpet, Fortunat, à l'imitation de Prudence et de Paulin de Nole, avait rythmé des inscriptions qui nous ont conservé les sujets de peintures consacrées aux miracles du saint et à quelques scènes de l'Évangile. La mosaïque enfin, plus d'une fois substituée ou juxtaposée à la fresque, parait d'un éclat merveilleux les basiliques mérovingiennes, où l'on voyait les saints, dans l'étincellement du soleil, s'avancer parmi les fleurs des prairies célestes; c'est ainsi qu'à Paris, la basilique dédiée par Clovis, en 508, aux saints apôtres Pierre et Paul, sur l'emplacement de la future église de Sainte-Geneviève, fut ornée de mosaïques à l'extérieur comme à l'intérieur; et le nom que porte aujourd'hui encore une des églises de Toulouse, la Daurade *(deaurata)*, n'évoque-t-il pas à nos yeux tout un éblouissant revêtement d'or?

Cette énumération, si sommaire qu'elle puisse être, des richesses disparues de la Gaule, permet d'affirmer qu'il n'y eut jamais dans notre pays, comme on serait parfois disposé à le croire, une interruption profonde, un abîme stérile entre la période de belle civilisation romaine (à laquelle nous faisait songer, au Musée des Arts Décoratifs, une charmante figure d'Amphitrite au milieu de poissons, copiée par M. Yperman dans la chapelle bretonne, jadis salle de thermes, de Langon) et l'époque glorieuse où les églises romanes, dans leur blanche robe de pierre, se levèrent partout sur notre sol. Mais rien ne nous est resté; et la petite mosaïque absidale de Germigny-les-Prés, dans le Loiret, toute refaite aujourd'hui plutôt que restaurée, n'est qu'un infime témoignage de ce que produisit en France l'art carolingien, si abondamment représenté dans les villes rhénanes.



ÉGLISE D'ÉBREUIL, ALLIER. — LÉGENDE DE SAINTE VALÉRIE. — LE BOURREAU
XIIe SIÈCLE

Vers la fin du XIe siècle apparaissent les grandes œuvres romanes, conservées ou retrouvées, que l'Exposition du Pavillon de Marsan nous invitait à étudier. D'abord, au baptistère Saint-Jean de Poitiers, construction du IIIe siècle peut-être, maison d'habitation ou monument funéraire, transformé au VIIe siècle, complété aux XIe et XIIIe siècles, des fresques dont les plus anciennes, en partie dégagées de peintures plus récentes dont elles sont recouvertes, nous montrent des figures du plus grandiose caractère byzantin : ce Christ en majesté avec les apôtres, ces archanges que séparent des paons, semblent provenir de quelque basilique de Grèce ou de Ravenne; et les bandes de vermillon qui les encadrent ont gardé la simplicité et l'éclat des ornements de Pompéi ou des catacombes. Un siècle plus tard, les figures qui se superposeront à ce beau décor, des cavaliers, l'histoire de saint Jean-Baptiste, porteront nettement déjà les caractères de l'art du Moyen âge.

Les fresques de Saint-Savin, qui se rattachent au grand centre religieux et artistique de Poitiers, eussent mérité toute une salle d'exposition, si l'excellente publication de Mérimée ne les avait rendues accessibles à tous les amis de l'art roman. Mais on a beau avoir feuilleté l'album de Mérimée, et complété son instruction par les meilleures des photographies, rien n'égale la sensation de saisissement que l'on éprouve en pénétrant dans ce vaisseau puissant, largement éclairé, que divisent deux rangs d'énormes colonnes rondes et bariolées sur lesquelles une voûte à peine cintrée repose directement. Cette voûte est entièrement peinte, et partagée en compartiments réguliers, avec

toute une illustration de la Genèse, depuis la Création du monde jusqu'aux histoires de Moïse; au revers de la façade de l'église, les deux étages du porche, que domine le clocher, sont ornés de scènes de la Passion et de l'Apocalypse, groupées autour du Jugement dernier. Les figures, peintes librement et sans dessin préalable sur l'enduit frais, selon la tradition byzantine demeurée en usage au Mont Athos, ont l'allure hiératique de l'Orient. Le moine qui les peignit



ÉGLISE DE VICQ, NOHANT-VICQ, INDRE — XIIe SIÈCLE

avec cette rapidité audacieuse avait peut-être sous les yeux, et sûrement dans la mémoire les miniatures de quelque Bible grecque, dont il a amplifié, en les reproduisant, la rigidité des lignes et le parti-pris des couleurs. Ses harmonies sont simples : l'ocre rouge y domine avec le vert et le gris, que fleurissent des rehauts d'ocre jaune, de blanc et de rose; au ton de lumière, donné par des touches linéaires d'un blanc rosé, s'oppose le ton d'ombre, formé d'un vert assez violent que tempère en l'assombrissant un brun rougeâtre. Singulier décor, propre sans doute à instruire les

illettrés, que cette Bible en images suspendue à la voûte ; mais le choix des sujets semble y témoigner qu'aucune direction ne fut imposée au fresquiste, qui a multiplié les sujets sans s'arrêter à leur signification, et s'est arrêté quand la place lui a manqué ; ainsi en va-t-il parfois dans nos premières Bibles à miniatures.

C'est manifestement dans un recueil de miniatures, évangéliaire ou psautier, qu'il faut aussi chercher l'origine des fresques si curieuses dont sont décorés les murs latéraux, l'abside et la paroi de clôture du chœur de l'église de Vicq. Les cycles de l'Enfance et de la Passion du Christ, le Jugement dernier avec le Paradis et l'Enfer y sont représentés de façon singulièrement vivante et passionnée. Le dessin des figures aux visages ronds, aux yeux blancs et saillants, aux joues piquées d'un point vif de lumière rouge, aux vêtements déployés en éventail, et comme agités d'un mouvement de danse, ne rappelle en rien la solennité hiératique des images de la même époque et des régions voisines. On serait tenté de dire qu'il y a un goût japonais là-dedans, ce goût de la gesticulation forcenée, sautillante, qui apparaît déjà, trois siècles plus tôt, dans les grands manuscrits de l'école rémoise, dont le Psautier d'Utrecht est le type le plus



ANCIENNE ÉGLISE DE SAINTE-MARIE-AUX-ANGLAIS, CALVADOS. — LA SECONDE ANNONCIATION (DÉTAIL) — XIIIe SIÈCLE

célèbre ; c'est à ce groupe un peu lointain par la date que l'on aimerait rattacher les compositions tourmentées et vraiment extraordinaires de l'Annonciation, de la Visite des Mages (aux chevaux si noblement piaffants), du Baiser de Judas, du Portement de Croix, du Crucifiement.

A Ebreuil, dans l'Allier, la tribune de la nef a des figures plus barbares et naïves, un saint Austremoine, un saint Clément, les trois archanges, le martyre de saint Pancrace, et surtout une légende de sainte Valérie, où la petite martyre est d'une délicatesse charmante, et où le proconsul aux cheveux frisés, assis sur un siège canné, tend l'épée au bourreau du geste le plus merveilleusement maladroit ; mais, dans l'ensemble, quels beaux souvenirs de pure tradition romaine, et comme ces grands feuillages, ces scènes de chasse, ces bêtes affrontées qui animent la frise supérieure ont gardé la superbe empreinte des décors orientaux !

Ne quittons pas le Poitou sans avoir visité la crypte de l'église Notre-Dame de Montmorillon. Un admirable relevé de M. Marcel Magne nous montrait le décor usé, mais si délicat de son abside, consacré à glorifier sainte Catherine. Ce décor, du XIIIe siècle, a intrigué à bon droit les archéologues, qui y ont découvert la plus ancienne représentation du Mariage de la sainte. Dans une gloire ogivale, la Vierge trône, ayant sur ses genoux l'Enfant Jésus dont elle baise



ÉGLISE DE LAVARDIN, LOIR-ET-CHER. — XIIe ET XIIIe SIECLES
LES ÉLUS CONDUITS PAR UN ANGE VERS LA JÉRUSALEM CÉLESTE

tendrement la main gauche, et qui, de sa main droite, pose une couronne sur la tête de Catherine. Or la jeune sainte, de son côté, élève du bout de ses doigts un cercle qui au premier abord semble l'anneau des noces, mais n'est-ce pas, plus simplement et naturellement, très abrégée, la roue légendaire de son supplice? Au XIIIe siècle, la gracieuse invention du Mariage mystique n'avait pas encore fait son apparition dans la littérature et dans l'art; comment un pauvre moine occupé à peindre la crypte d'une église poitevine fût-il devenu, par une intuition du génie, le précurseur de Luini, de Corrège et de Murillo?

Voisines du Poitou, la Touraine et la vallée du Loir lui sont apparentées par leurs peintures. A Chemillé-sur-Indrois (dont la chapelle a fourni de si curieux modèles aux mystiques déformations de Savinien Petit), à Saint-Jacques des Guérets, à Poncé surtout et dans la petite église Saint-Gilles de Montoire, il y a, auprès d'histoires évangéliques distribuées en compartiments réguliers, de grandes figures du Christ en gloire qui ont la splendeur impérieuse et rigide des plus magnifiques émaux (et c'est la même impression de joaillerie, mais brutale et maladroitement barbare, que nous donnent à la même époque, dans certaines églises des



ÉGLISE DU CHASTEL, SAINT-FLORET, PUY-DE-DÔME — XVe SIÈCLE
LA VIERGE ADORÉE PAR LE DONATEUR, JEAN DE SAINT-FLORET

Pyrénées, des images de l'Apocalypse, peut-être empruntées à des manuscrits espagnols).

A Lavardin, les figures des Élus conduits par un ange vers la Jérusalem céleste, aussi bien que la troupe des Réprouvés, que deux démons grotesques chassent vers la chaudière infernale (ces dernières images toutes badigeonnées et repeintes) sont inspirées, plutôt que de miniatures, des bas-reliefs de quelque portail tourangeau.

L'école byzantinisante de l'Auvergne et du Velay a laissé au Puy, à Clermont, à Brioude, les images habituelles de l'Évangile et de l'Apocalypse, figures émaciées et brunâtres, dignes d'un couvent de l'Athos. Dans le Calvados enfin, la fresque que voici reproduite, qui provient de l'église désaffectée de Sainte-Marie-aux-Anglais, ne fait-elle pas songer, par le dessin des figures, à la célèbre tapisserie de Bayeux? C'est une Annonciation, mais d'un type tout spécial et rare, la seconde Annonciation, celle de la Mort, caractérisée par la palme que l'ange Gabriel vient d'offrir à Marie.

* * *

On le voit, cette longue série de fresques romanes — encore n'en avons-nous cité qu'une partie — forme un



ÉGLISE DU CHASTEL, SAINT-FLORET, PUY-DE-DOME. — XVe SIÈCLE
BUSTE DE LA VIERGE (GRANDEUR DE L'ORIGINAL)

important chapitre de l'histoire de la peinture en France. Ne doit-on pas s'attendre, au seuil du XIIIe siècle, à l'époque où saint François d'Assise en Italie et saint Louis en France transforment l'esprit religieux en l'arrachant aux formules toutes faites pour l'inspirer d'une vie et d'un amour nouveaux, à un épanouissement merveilleux de cette peinture qui s'attarde si patiemment dans les enseignements du passé? Au delà des Alpes, l'éclosion est en effet soudaine et incomparable ; mais chez nous, où sont nos Cimabué, nos Duccio, nos Giotto, nos Lorenzetti ? Ne les cherchons plus aux fresques des églises gothiques; toute la splendeur de la décoration peinte s'est réfugiée dans leurs vitraux; comment une fresque pourrait-elle subsister auprès de ces joailleries transparentes, où les figures des saints et des anges marchent et volent dans les rayons de la lumière céleste? Les plus éblouissants et les plus fragiles des décors ont traversé, pour durer jusqu'à nous, des menaces de destruction continuelles : luttes religieuses, hostilité d'un clergé ignorant, rage révolutionnaire, férocité inconsciente des restaurateurs; et pourtant, que de chefs-d'œuvre encore dans cette France qui en fut couverte, et malgré les mutilations atroces qu'elle vient de subir !

Des relevés anciens de restes d'une décoration peinte à l'intérieur de la Sainte Chapelle de Paris nous donnent quelque idée de ce que devait tenter le peintre à fresque pour faire escorte au maître verrier : l'or et l'outremer sont prodigués jusqu'à faire une sorte d'émail, qui renvoie et réfracte la lumière de pourpre et d'azur, jaillie des immenses baies. Quand le vitrail est absent, la peinture se ressent de ses procédés ; à Pontigné, il semble que les anges, les saints et les évangélistes, sous leurs arcatures trilobées, soient cernés du dessin puissant des armatures de plomb. Mais la miniature, qui donne alors ses plus parfaits chefs-d'œuvre, impose aussi ses modèles en les renouvelant : les charmantes compositions de l'évangile inscrites, au Petit-Quévilly, dans des volutes de feuillages fleuris semblent copiées de quelque grande Bible moralisée de la seconde moitié du XIIIe siècle. Beaucoup plus tard, au XVe siècle, mais dans notre Bretagne où les traditions se transmettent plus fidèlement qu'ailleurs, ne sont-ce pas de vraies miniatures que ces petites compositions bibliques si nombreuses — il n'y en a pas moins de quatre-vingt-seize — peintes à la détrempe à la voûte en charpente lambrissée de la chapelle Notre-Dame du Tertre, à Chatelaudren ? Les légendes de saint Olivier et de sainte Marguerite, peintes l'une et l'autre en dix-huit panneaux dans le transept, sont, la seconde surtout, de pures merveilles. Il serait bien à propos de joindre à ces relevés ceux des peintures analogues, un peu moins fines mais si précieuses encore, de Kernascléden.

Mais, pour retrouver, au XIVe siècle, la grande



ÉGLISE DE PONTIGNÉ, MAINE-ET-LOIRE — XIIIe SIÈCLE
SAINTE CATHERINE (GRANDEUR DE L'ORIGINAL)



CHATEAU DE VILLENEUVE-LEMBRON, SAINT-GERMAIN-LEMBRON, PUY-DE-DOME
LE DIT DE L'ASTROLOGUE. — COMMENCEMENT DU XVI[e] SIÈCLE

inspiration de la fresque et ses abondants décors, il faut nous rapprocher de l'Italie. Avignon, avec son Palais des Papes, c'est toute la splendeur italienne mêlée à la robustesse de France, au bord des eaux tumultueuses du Rhône. Non sans peine, la Commission des Monuments Historiques a obtenu de restaurer l'immense monument saccagé, dégradé à tant de reprises, et les aquarelles qu'elle exposait nous ont permis d'apprécier une partie de l'œuvre en cours.

Quand on monte au rocher des Doms, d'où l'on domine le Palais, la ville, le fleuve et les plaines d'oliviers, c'est l'ami de Pétrarque, le grand maître de la peinture siennoise qui vous accueille sous le porche de la petite cathédrale. La délicieuse Vierge de Simone Martini, avec son Enfant aux boucles blondes, sourit encore divinement dans la fresque ruinée dont M. Yperman, après Denuelle, a rendu si exactement le virginal azur. A l'intérieur du Palais, un élève de Simone, Mathieu de Viterbe, aidé sans doute par un groupe d'artistes italiens et français, mais gardant pour lui-même toute la composition et l'exécution des principaux décors, a peint les chapelles de saint Jean et de saint Martial, la salle de l'Audience et celle du Consistoire ; les pauvres vieilles aquarelles de Denuelle nous paraissent aujourd'hui bien insuffisantes à rendre tant de grâce sereine et de savante ordonnance. Mais au mur de la garde-robe pontificale,



ÉGLISE DE SAINT-BONNET-LE-CHATEAU, LOIRE — XVe SIÈCLE
LA CRUCIFIXION ET LA PAMOISON DE LA VIERGE

en 1906, la restauration a fait apparaître des scènes de pêche et de chasse, tous les plaisirs de la vie champêtre, traités, avec le plus beau sentiment de nature, sur des fonds de verdures touffues, grands arbres, plantes et fleurs, qui prennent, dans les parfaits relevés de M. Yperman, l'aspect de la plus riche tapisserie. On a peine à croire, devant toute cette vie rendue au naturel, que l'œuvre ne date pas des premières années du xve siècle; pourtant le regretté Robert André Michel, qui a étudié ces fresques, à la veille de la guerre, avec une sagacité et un goût si pénétrants, conclut à la date de 1343 environ, c'est-à-dire au début du pontificat de Clément VI, et sa démonstration paraît irréfutable.

Il n'y a guère moins de beautés, et d'un ordre plus grandiose, dans les fresques malheureusement si abîmées qui ornent la chapelle, dite d'Innocent VI, dans l'ancienne Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Postérieures de quelques années aux fresques du Palais des Papes, elles portent, elles aussi, cette empreinte du caractère siennois, l'expression ingénue, tendre ou tragique, des sentiments. Certaines figures de saints martyrs, un saint Étienne, un saint Laurent, sont d'une gravité pieuse qui atteint presque la profondeur d'émotion d'un Fra Angelico. L'histoire de saint Jean-Baptiste se développe, aux côtés des fenêtres, en deux rangs de petites compositions, au-dessous desquelles sont représentés les Miracles du Christ, le pape Innocent VI agenouillé devant la Vierge, et enfin la Crucifixion, magnifique page dramatique, où la Vierge aux mains croisées



ANCIEN CHATEAU DE ROCHECHOUART, HAUTE-VIENNE. — LE DÉPART POUR LA CHASSE. — COMMENCEMENT DU XVI[e] SIÈCLE

penche si douloureusement son visage pâle dans le ruissellement de ses cheveux d'or.

Pendant que l'Italie pénétrait en France par Avignon, elle avait déjà commencé d'envahir la Savoie. Dans la première moitié du XIVe siècle, un artiste florentin, Georges d'Aquila, travaille à Chambéry, au Bourget, à Hautecombe; un vénitien, Gregorio Bono, est employé par le duc Amédée VIII, qui l'envoie s'instruire à Lyon et à Avignon; mais plus tard, vers la fin du XVe siècle, c'est un artiste français, Jean Colombe, de Bourges, que Charlotte de Savoie, femme du roi Louis XI, adresse à son frère, le duc Philibert Ier. A cette époque, aux environs de 1480, un maître Nicolas Robert, qui a décoré l'oratoire de la duchesse Yolande au château d'Ivrée, peint, au cœur des montagnes d'Évian, dans le cloître gothique de l'abbaye d'Abondance, une série de dix-huit compositions, aujourd'hui bien ruinées (elles ont été restaurées par M. Yperman), où est racontée la vie de la Vierge selon les données giottesques. Ce qui subsiste de ces compositions archaïsantes, qui rappellent d'assez près les fresques de Taddeo Gaddi à Santa Croce de Florence, séduit par une naïveté gracieuse; mais comment s'y attarder quand on songe qu'à cette même date, à Florence où Taddeo Gaddi est mort depuis plus d'un siècle, Botticelli a peint son Printemps, et que Ghirlandajo va décorer Sainte-Marie-Nouvelle?

Non, il faut nous résigner à des succès modestes, et à



CHAPELLE, DITE D'INNOCENT VI, DE L'ANCIENNE CHARTREUSE. — LA CRUCIFIXION
VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON, VAUCLUSE — XIVe SIÈCLE

l'absence, parmi nos décorateurs, d'artistes de premier ordre. Mais, si nous savons borner nos ambitions, que de jolies surprises nous pouvons nous ménager encore! Peut-être la plus gracieuse, de l'avis général, nous a-t-elle été offerte par M. Yperman, toujours lui, qui l'an dernier, à Grésillé (en Maine-et-Loire) copiait à miracle les peintures des voûtes de la chapelle de ce château au nom joyeux, le Pimpéan. On songe au maître de Moulins et aux anges charmants de l'hôtel de Jacques Cœur, à Bourges, devant ces anges porteurs des instruments de la Passion, aux pieds desquels des phylactères déployés contiennent des inscriptions rimées; mais les huit panneaux étroits des voûtains où est racontée la vie de la Vierge, comme d'une jeune châtelaine de ce temps-là, escortée de son mari, de son chapelain, de ses vassaux, séduisent par une fraîcheur, par une candeur idylliques : Annonciation, Visitation, Nativité, Annonce aux bergers, Adoration des Mages, Présentation au Temple, semblent les épisodes d'un doux roman qui s'encadrent au sein de paysages français; il n'est pas jusqu'à la scène du Couronnement de la Vierge, si majestueuse dans la sculpture de nos cathédrales, qui n'évoque un peu l'idée d'une fête religieuse au château, d'une Prise de voile ou d'une Confirmation.

Cette aimable et douce familiarité apparaît encore dans une peinture votive de l'église du Chastel, à Saint-Floret, où le donateur, Jean de Saint-Floret, sa femme Gabrielle de Chalus et leurs enfants sont présentés par saint Jean-Baptiste à une Vierge souriante dont l'Enfant blond et



CHAPELLE DU CIMETIÈRE, SAINT-FARGEAU, YONNE. — LE CHRIST CRUCIFIÉ ENTRE LES DEUX LARRONS. — XVIe SIÈCLE

bouclé les accueille du plus gentil geste de bénédiction.

Nous ne parlerons ni de la fresque célèbre du Puy, les Arts Libéraux, ni des peintures votives de Notre-Dame de Dijon, qui mériteraient toute une étude; ce n'est plus l'Italie, ce sont les Flandres dont l'empreinte est ici très visible ; cette Vierge, ces saintes se souviennent de Gand et de Bruges ; et les sublimes figures d'un Calvaire voisin sont dignes du grand artiste de Tournai, maître Roger de la Pasture, dont le retable du Jugement dernier, à Beaune, est un des trésors de la France. Négligeons encore, faute de temps et de place, et parce qu'elles sont également très connues, les Danses macabres qui, de la Chaise-Dieu jusqu'en Bretagne, propagent les moralités des sermons populaires, et les Jugements derniers où le grotesque tend à remplacer le terrible, à Chinon, à Bagnot (dans la Côte-d'Or). L'imagerie religieuse, au XVIe siècle, dépouillera bientôt toute vie originale et tout sentiment pieux.

Mais on peut se complaire encore au pittoresque de l'existence seigneuriale, et à défaut de tapisseries, il est amusant de rencontrer dans un vieux château désaffecté, comme celui de Rochechouart, des fresques où le maître du logis s'est fait peindre, avec sa dame, dans l'action et le tumulte d'une chasse, ou dans la joie d'un festin. Au château de Villeneuve-Lembron, il y a mieux. Rigault d'Aurelle, chambellan et maître d'hôtel des rois Louis XI, Charles VIII, Louis XII et François Ier, y vint prendre sa retraite et mourir en 1517. Ce philosophe détaché des joies mondaines, sans doute instruit par une fâcheuse expérience, s'est fait pourtraire au portique de sa cour ; près de lui, un astrologue l'engage à se contenter de son sort, tandis que deux bêtes redoutables, la louve maigre et la louve grasse, Chiche-Face et la Bigorne, se nourrissent des femmes qui tourmentent leurs maris, et des maris qui font la volonté de leurs femmes ; des strophes, qui gagneraient à être moins longues et plus spirituelles, accompagnent et soulignent chaque tableau. C'est une manière de Jugement dernier laïcisé, où les nobles visions d'antan ont sombré dans la mesquinerie, une transcription plaisante de la danse macabre, que commente un peu longuement l'esprit gaulois des fabliaux. Peut-être aussi, tout simplement, le seigneur de Villeneuve-Lembron s'est-il remarié sur le tard, et a-t-il voulu que ce catéchisme conjugal demeurât sous les yeux de sa jeune épouse.



ANCIEN CHATEAU DE SAINT-FLORET, PUY-DE-DÔME — XIVe SIÈCLE
TROIS BUSTES DE FEMMES (GRANDEUR ORIGINALE)

ANDRÉ PÉRATÉ,

Conservateur adjoint du Musée de Versailles.



PUVIS DE CHAVANNES. — LUDUS PRO PATRIA

MUSÉE DE PICARDIE, AMIENS

MUSÉE DE PICARDIE

AMIENS

PUVIS DE CHAVANNES

Par une saisissante coïncidence que l'éloquence des événements semble avoir ménagée à dessein, le présent numéro des *Arts* rapproche des Primitifs français qui furent, en toute modestie, de grands maîtres, l'œuvre, objet de récentes sollicitudes, d'un maître moderne qui, de notre temps, se prouva aussi pur et aussi sincère qu'un Primitif.

Les canons de l'Allemand, stupide argument de la Barbarie, firent de la ville demeurée animée, brillante, prospère, à quelques lieues du front, un désert et un vaste décor de ruines. Amiens après Ypres! après Arras! après Reims! La Cathédrale, séjour sublime de la lumière, fut atteinte et menacée. Aussitôt, l'on pensa à cet autre séjour de la pensée humaine dans ce qu'elle a d'élevé et de bienfaisant, à cet autre asile de la méditation, offert par la France à tout être humain accessible à la beauté et avide d'elle : le Musée de Picardie.

Le public frémit malgré les graves soucis où le sort même de la Patrie jetait à ce moment les esprits. Un de ses plus ardents porte-paroles, M. Maurice Barrès, se fit l'interprète de ces craintes sacrées. Ni lui, ni le public, sans doute, ne savaient que depuis 1916, un de ceux qui se préoccupent le plus, non seulement par devoir, mais encore par passion, des trésors que contiennent, — et l'on ne s'en rend pas assez compte, — nos musées, grands et petits, des départements, avait eu, au prix de beaucoup de difficultés, le soin de faire enlever et mettre en lieu sûr les tableaux les plus précieux de ce riche musée. Seul, le sort d'une des grandes richesses poétiques et picturales demeurait en suspens, pour plus d'une raison. Le fonctionnaire dont il est question ne souhaite pas plus d'être loué pour le sauvetage des La Tour, des Boucher, du Fragonard, du Greco, et de maints autres, qu'il ne cherche à expliquer pourquoi il n'a pas, dès la première heure, réussi à faire déposer de la muraille les Puvis de Chavannes dont, dès la première heure également, le sort l'avait préoccupé. Ne fût-il pas astreint au silence en pareille matière, il ne voudrait pas aujourd'hui exprimer d'autre sentiment que celui de la joie de voir sauvée, à quelques accrocs près, aisément réparables, une des œuvres qui était la plus chère à sa pensée et à son cœur. L'important est qu'elle soit sauvée et les félicitations doivent aller à ceux qui ont pris la décision et qui ont mis en usage les moyens qui manquaient tout d'abord.

Les blessures de guerre que la décoration du Musée de Picardie a pu recevoir, ne feront, comme celles de la Cathédrale elle-même, que mieux resplendir sa beauté lorsqu'elle refleurira dans le grand escalier et dans le vestibule du Musée qui, de nouveau, fera la gloire d'une ville rendue aux arts et aux industries.

Toujours est-il que, vers le moment même où les subtiles apparitions du grand poète des tons s'éclipsaient hors de la portée des artilleries ennemies, au Pavillon de Marsan avait lieu une exposition qui reliait d'une manière imprévue autant que rayonnante les débuts de notre art national à son aboutissement, sa merveilleuse jeunesse à son intense maturité. Par les soins de M. Paul Léon, les copies à l'aquarelle des peintures murales échappées aux ravages du temps dans les édifices français, étaient réunies et donnaient, en raccourci, mais de façon puissamment expressive, l'idée de la grandeur, de la fraîcheur et de la verve de nos vieux décorateurs depuis le XIIIe siècle jusqu'au XVIe. Quelles fiertés et quels espoirs ne doit pas inspirer une race qui, à des cinq et six cents ans de distance, se perpétue ainsi et va des anonymes évocateurs de quelque ***Saint-Savin*** ou de quelque ***Chaise-Dieu*** à des magiciens tels qu'un Delacroix passant en revue les Ages dans une décoration du Palais-Bourbon ou du Palais Médicis, ou qu'un Puvis de Chavannes faisant apparaître tout ce qu'il y a de général et de généreux dans l'humanité parmi tout ce qu'il y a d'impérissable et de vivifiant dans la nature, sur les murs d'un Panthéon, d'une Sorbonne, d'un Musée Picard, Rouennais, Marseillais ou Bostonien.

Mesurez auprès de ces Primitifs français, ce que pèsent



Collection Durand-Ruel

PUVIS DE CHAVANNES. — AVE PICARDIA NUTRIX — PANNEAU DE DROITE

Musée de Picardie, Amiens



Photo Roux

PUVIS DE CHAVANNES. — LE REPOS

Musée de Picardie, Amiens



Photo Braun

PUVIS DE CHAVANNES. — LUDUS PRO PATRIA. — *Musée de Picardie, Amiens*



Photo Braun.

PUVIS DE CHAVANNES. — LE TRAVAIL. — *Musée de Picardie, Amiens*

et ce que valent, dans la pensée poétique du monde civilisé, les grimaçantes ou fades peintures des Primitifs allemands, toutes émanées et déformées de l'admirable Flandre ; et d'autre part, considérez la splendeur des créations de Puvis, rapprochées des ennuyeuses et fausses tartines d'un Overbeck, d'un Cornelius, d'un Kaulbach, d'un Schnorr de Karolsfeld.

Mais ce n'est pas pour le trop facile écrasement que les *Arts* ont voulu rappeler aujourd'hui la gloire de deux époques de notre histoire. (N'oublions pas qu'entre ces deux points s'élève, aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, un pont de multiples et magnifiques chefs-d'œuvre !) C'est uniquement pour l'intime satisfaction de célébrer un culte qui ne sera jamais trop en honneur, et aussi un peu, avouons-le, pour rappeler à nos amis que la France est digne de son admiration et de son amour, dans les plus hautes manifestations de l'esprit comme dans l'évolution de sa vie physique elle-même.

Notre éminent collaborateur, A. Pératé, a bien voulu dire l'essentiel de nos anciens peintres et montrer par quoi ils sont frères des sculpteurs de nos Cathédrales. Pour nous, c'est déjà une tâche bien difficile que de rappeler quelques-uns des traits par lesquels Puvis de Chavannes exprime et



PUVIS DE CHAVANNES. — LA PAIX. — MUSÉE DE PICARDIE, AMIENS

résume le génie français, et se rattache à nos ancêtres eux-mêmes.

Ce génie est avant tout fait de limpidité, de netteté et d'élévation. C'est sur les hauteurs que règnent la plus grande lumière et la plus grande fraîcheur, et ce sont des dons et des vertus qui constituent l'originalité suprême, au rebours de l'idée que l'on se fait vulgairement de l'originalité. Un vers de Racine, un accord de tons étalés en vastes perspectives dans une peinture de Chavannes sont des choses profondément originales. Un visage de Vierge ou de sainte chez un de nos peintres du Moyen âge est d'une simplicité et d'une netteté pareilles. Quelque grand ange déployant ses ailes dans le ciel au-dessus d'un cortège de Mages en adoration atteint la même noblesse par la même frugalité de moyens. C'est la sûreté de la pensée poétique qui donne aux larges harmonies de Puvis la perfection de sérénité qui se communique à nous et nous envahit. Le trait net et grandiose qui suffit à établir la Vierge, la Sainte, ou l'Ange dans nos anciennes peintures murales, est dû à une certitude analogue, puisée dans la méditation religieuse. Le chemin est différent, le prétexte, en apparence, éloigné. Le résultat est identique. Chez les uns, le contour est le principal élément du langage; chez l'autre, c'est la tonalité. Mais chez tous une opiniâtreté sublime, *dont la beauté est de ne point paraître opiniâtre*, arrive à exprimer le plus complètement par la plus grande simplification.

La paysanne française, bourguignonne, provençale ou tourangelle que le vieux décorateur d'église anoblissait en Mère heureuse ou douloureuse était aussi attentivement observée, aussi franchement acceptée pour en donner un résumé aussi touchant, que le vulgaire modèle de la Place Pigalle ou l'ouvrière de Belleville dont s'emparait Puvis de Chavannes pour en tirer le type général du travail, de l'ardeur guerrière, de la science, de la maternité purement humaine, ou de l'amour.

Or, tous ces sentiments ne peuvent être suggérés en nous par ces anonymes lointains et par ce grand contemporain dont nous avons connu l'urbanité et la noblesse, que parce qu'ils appartiennent à une race qui a toujours eu les yeux fixés sur les côtés clairs du monde au lieu de se complaire en ses aspects sombres; qui a mis sa foi dans les forces de création, et non pas appuyé ses convoitises sur les forces de destruction. Gœthe, qui s'était évertué à siéger au carrefour, mais qui, en sa qualité indélébile d'Allemand, n'avait jamais pu parvenir complètement dans la zone lumineuse, nous fournit une preuve frappante de ces différences de races et de résultats : il a beaucoup mieux réussi la partie horrible de son *Faust* que la partie céleste. L'amour même, chez lui, demeure empâté.

Ainsi nous arrivons, sans nous en être doutés à cette conclusion de notre rapprochement entre les peintres français du Moyen âge et Puvis qu'ils ont été grands parce qu'ils travaillaient au profit de la liberté, de la fraternité et de la tendresse humaines.



Photo Levy.

PUVIS DE CHAVANNES. — MUSÉE DE PICARDIE, AMIENS

Quant aux moyens matériels, pour les personnes à qui ces considérations pourraient paraître trop philosophiques, pas assez plastiques, nous insisterons encore un peu sur les effets de la simplicité et de l'harmonie, et sur le peu de besoin que nos artistes ont éprouvé de recourir au violent et au compliqué.

Une expérience est à faire qui est à la portée de chacun. Une pure et pourtant passionnée tirade de Racine déclamée par une grande tragédienne ; une campagne bleue, mauve et vert profond, peuplée par Chavannes de quelque allégorie de la vie; un chant ou un mouvement symphonique de César Franck (que pour ma part et peut-être rencontrerai-je sur ce point des âmes fraternelles, je considère comme beaucoup plus réellement *grand*, que le trop riche et trop sensuel Wagner) — toutes ces créations rapprochées produiront sur les esprits aptes, exactement la même impression, et suggéreront les mêmes aspirations. Les vers que soupire Bérénice ou Monime, le spacieux azur de la Somme, le *la majeur* du « Paris angelicus », du bon Franck, sont la même et unique vibration.

C'est pour ces raisons, entre autres, qu'il était bien que l'œuvre de nos vieux peintres, qui va malheureusement s'effaçant, fût relevée par de consciencieux et habiles architectes, et que les peintures de Puvis de Chavannes soient chez nous l'objet d'une attention et d'une vénération spéciales. L'heure reviendra où ces peintures seront, de nouveau, pour le monde délivré du mal, une des plus abondantes et des plus bienfaisantes sources de poésie.

Amiens occupait dans ces grandes créations poétiques, une place privilégiée. On y voyait la pensée et le talent du maître évoluer peu à peu, grâce aux diverses époques où les pages avaient été composées. Le *Travail* et le *Repos*, datant des années mil huit cent soixante, exécutées bien avant le *Ludus pro patria* et la *Picardia Nutrix*, avaient encore quelque compacité tandis que les deux autres grandes peintures arrivaient à la supérieure légèreté et à la sérénité magnifique qui firent de la Sorbonne, de la Bibliothèque de Boston, et de la *Vieillesse de Sainte Geneviève* les œuvres les plus délicatement triomphales, peut-être, de tout l'art dans la seconde partie du XIXᵉ siècle.

Est-il besoin de faire ressortir que comme tout grand poète, Chavannes était un véritable devin, car c'est d'ailleurs le même mot dans l'antiquité ? Le *Ludus pro patria*, la Picardie bonne nourrice, Paris ravitaillé par l'héroïsme le plus pur, ne sont-ce pas là des idées, ou des réalités, ou des bienfaits, qui subsistent les unes, et qui, les autres, revivront?

ARSÈNE ALEXANDRE.



ÉCOLE FRANÇAISE DU XVe SIÈCLE. — COURONNEMENT DE LA VIERGE. — CATHÉDRALE DE CARPENTRAS

PRIMITIFS FRANÇAIS

RÉGION DU MIDI

Il n'est pas sans profit de terminer ce numéro consacré à la peinture murale en France, par une comparaison avec des œuvres plus restreintes de format, plus condensées, mais montrant également quelques-unes des caractéristiques du génie français.

Cette comparaison pourrait varier à l'infini, car le fonds de nos Primitifs est inépuisable. Il contient, en effet, des centaines et des milliers de peintures, soit dans les églises, soit dans les musées, que l'on reconnaît bien comme françaises, mais dont les auteurs demeurent, et peut-être demeureront toujours inconnus. Rien que ceux que l'on commence à identifier forment un ensemble important. Ce travail de recherche et d'attribution est malheureusement interrompu, comme tant d'autres belles et nécessaires études, par la guerre. Combien de jeunes étudiants ou de jeunes savants commençaient à se livrer à ces passionnantes poursuites de nos titres de noblesse, et s'élançaient déjà brillamment sur la route ouverte, entre autres, par un érudit, Henri Bouchot, qui promettait d'être pour la peinture primitive de notre pays, ce que Courajod avait été pour notre sculpture. Beaucoup de ces jeunes maîtres ne reviendront plus, et qui pourrait dire combien de temps s'écoulera avant que ceux qui survivent puissent reprendre leurs travaux avec fruit et soient écoutés?

D'autre part, l'immense détermination d'authenticités qui doit un jour rendre son rang à l'art français du Moyen âge, c'est-à-dire sur le même sommet que l'art italien lui-même (qu'il devança), que l'art flamand (avec lequel il se confondit fréquemment) et bien plus haut que l'art si fade des Martin Schœngauer, et celui, si brutal, des Grünewaldt, — ce travail, disons-nous, de recherches de la paternité artistique, se complèterait de la restitution à des Français, de chefs-d'œuvre célèbres qu'on croyait, vu leur beauté même, ne pouvoir attribuer qu'à des étrangers.

On pourra, pour cette grande tâche, commencer par n'importe quel coin de la France. On y trouvera des trésors insoupçonnés, et d'une éloquence imprévue. C'est ce que nous avons fait aujourd'hui, en prenant purement au hasard, trois œuvres d'une région où l'on a opéré beaucoup de fouilles romaines, mais où l'on ne songea que par exception à regarder ce qu'on avait sous les yeux, sans avoir besoin de creuser la terre.

Bien peu de gens soupçonnent que Carpentras est une de ces contrées aussi peu explorées que l'Afrique centrale, du moins à ce point de vue. Il ne suffit pas de dire que la ville est agréable et pittoresque, ni que ses environs sont délicieux. La Cathédrale de cette petite cité contient une œuvre adorable; le Musée et une localité voisine en possèdent deux qui touchent au grandiose.

La première est ce *Couronnement de la Vierge*, sur fond d'or, sur lequel nous aurions aimé écrire une longue page. La pureté en est proche de celle d'un Fra Angelico. Les deux figures du Père et du Fils ont toute la grandeur que le moine de Fiesole pouvait atteindre; et celle de la Vierge, non moins suave, a peut-être, avec son type de race provençale, plus de véritable originalité que les parfois un peu conventionnelles madones de l'école Siennoise. La richesse! Elle ne manque point. La fermeté de la conception ne s'accuse-t-elle point dans cette composition si claire

et si forte, et dans ces deux superbes personnages du saint Siffrein exorciste, et du saint Michel, peseur d'âmes et vainqueur du démon : Il y a même un véritable trait de génie, une trouvaille exceptionnelle d'arrangement avec cet immense



ECOLE FRANÇAISE DU XVe SIECLE. — ADORATION DES MAGES. — EGLISE DE VENASQUE, VAUCLUSE

Saint-Esprit qui vient relier de la pointe de ses ailes, la bouche des deux autres personnes de la Trinité. La netteté et l'élégance de ce triptyque sont l'expression même de l'art français.

Le second de nos tableaux, qui se trouve au Musée de

Carpentras, accuse une certaine influence italienne, tout en révélant sa naissance française par un ou deux traits importants. Il est évident que l'ensemble fait songer aux peintures murales de l'église de San Geminiano, ou encore à l'art d'un Nicolo Alunno, un peù moins roide. Mais la Madeleine est bien du pays ou rayonne, solitaire et ignoré, ce magnifique panneau. Quant au Christ, avec ses gros yeux, son menton court, sa bouche lippue et sa barbe rare, si vous n'avez pas en Provence, dix amis au moins qui lui ressemblent, c'est que vous n'avez pas d'amis provençaux. Inutile de dire l'intérêt de l'invention dramatique, qui saisit dès l'abord. Le peintre serait-il un de ces Primitifs niçois dont Gabriel Hanotaux nous doit toujours l'histoire?

La troisième œuvre est d'une extraordinaire somptuosité.



ÉCOLE FRANÇAISE DU XVe SIÈCLE. — LE CALVAIRE. — MUSÉE DE CARPENTRAS

Vénasque, qui possède ce chef-d'œuvre pourra un jour, quand l'auteur en sera déterminé, n'être pas trop jalouse d'Aix et de Moulins. Ici tout est de France, et tous les acteurs nous rappellent des figures de connaissance, figures choisies, perpétuées à travers les âges précisément parce qu'elles sont de choix. Le Mage richement vêtu n'était-ce pas Paul Mariéton? Le Saint Joseph ne fut-il pas frère de Paul Arène? Quant à la jeune Vierge aux yeux un peu bridés, à la bouche menue, au type lymphatique et un peu souffreteux, vous ne ferez pas cent pas dans la petite localité, que vous l'aurez rencontrée quatre fois.

Ainsi nos vieux maîtres, dans un petit coin de Vaucluse, tirèrent, tout comme ceux de Florence ou de Bruges, du profond, du majestueux, ou de l'adorable, de ce qu'ils avaient sous les yeux, et de leur vie même. Il est temps que la démonstration en soit accomplie et proclamée pour la France entière, comme nous l'avons fait trop brièvement aujourd'hui, par des exemples d'autant plus probants qu'ils n'ont pas été choisis pour les besoins de la thèse.

JACQUES VERNAY.

GOUPIL ET Cie, Éditeurs-Imprimeurs. — Directeur : M. JOYANT. Imprimerie MANZI, JOYANT ET Cie, Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

1918 N° 170

LES ARTS



Piero della Francesca, pinx. PIERO DELLA FRANCESCA. — LA NATIVITÉ (National Gallery. — Londres) Photo Braun, Clément & Cie.

DIRECTION & RÉDACTION
15, Rue de la Ville-l'Évêque, PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
15, Rue de la Ville-l'Évêque, PARIS

PRIX NET : 3 fr. ; Etranger : 3 fr. 50

N° 170 LES ARTS 1918



Photo Alinari.

POLLAIOLO. — L'ARCHANGE RAPHAEL ET LE PETIT TOBIE

(Turin. — Pinacothèque royale)

AU LOUVRE

LES MAITRES QUI MANQUENT

On écrirait un curieux discours sur les passions, en matière d'esthétique : le goût, à chaque période, ne paraîtrait pas avec des traits moins insanes que la mode. Le moyen âge et la Renaissance présentent également le spectacle d'un public qui sait ce qu'il veut, et d'un art qui reflète et réalise pleinement cette volonté. Avec plus ou moins de distractions, le médiéval ne cessa pas de prier et d'exciter à la prière. Pendant près de cinq siècles, il n'y eut qu'une femme, la Madone, et qu'un homme, le Saint. Avec les humanistes, l'individu prit la place du Saint et la dame celle de la Madone : le même idéalisme qui s'efforçait de réaliser l'idée de l'ange s'appliqua à la personnalité: et le mot *vertu*, sous la plume de Machiavel, prit un sens de virtualité, sans rapport avec les œuvres de salut et d'élection.

La Joconde est-elle une dame *madonisée* ou une madone laïcisée? La Sixtine réalise-t-elle une vision d'Apocalypse ou seulement l'apothéose de la rhétorique musculaire? Il y a un moment, dans la floraison italienne où l'Antiquité et le Catholicisme s'embrassent si étroitement, qu'il serait impie de rechercher la proportion de leur étreinte et qui va étouffer l'autre. Michel-Ange et Raphaël se sont élevés à une telle hauteur synthétique que leurs successeurs furent immédiatement des décadents. On monte sur le Sinaï, nul ne saurait y demeurer ; et c'est le propre des hommes surhumains d'épuiser l'art qu'ils manifestent et de projeter une ombre stérilisante, bien loin derrière eux, comme les grands arbres.

Une fois accomplie, cette union du passé et du présent, c'est-à-dire des deux forces majeures de notre civilisation, qui a été immémorialement célébrée à la Sixtine et aux Chambres, l'Art, qui fut longtemps populaire et un moment aristocratique, perdit son principe évocateur, en même temps que l'opinion devenait éclectique. La dévotion succéda au mysticisme, et la tendance décorative à la plasticité. Un concile de Trente repousse *la Légende dorée*, et décrète une sorte de protestantisme artistique. Dès lors, l'idéal n'aura plus que des représentants isolés, comme Poussin et Rembrandt, tirant d'eux-mêmes leur génie. Il y a beaucoup de mérite au palais Farnèse et dans les batailles d'Alexandre ; on a trop tôt fait de mépriser Guido Reni; mais le grand art a fini son éloquence quoiqu'il fasse encore d'étonnants discours: et l'incompréhension commence à obscurcir les plus beaux esprits : le jugement du grand siècle n'est qu'un immense blasphème des gothiques, et nul doute que Bossuet ne préféra le Val-de-Grâce à sa cathédrale, et la *Madone aux raisins* de Mignard aux vierges du Trecento. Le paganisme de Louis XIV, puisqu'on tient à cette épithète, fut autrement radical que celui des Italiens : il ne resta plus rien du legs national, et de Vouet à Vien,



Photo Alinari.

SODOMA. — SAINTE CATHERINE TOMBE ÉVANOUIE APRÈS AVOIR REÇU LES STIGMATES

(Église Saint-Dominique. — Sienne)



PIERO DELLA FRANCESCA. — LES TROIS ARCHANGES ET LE PETIT TOBIE

(Musee de Berlin)

la France ne fut qu'une succursale de Bologne, exploitant des principes faussés et subissant le despotisme de littérateurs incomparables en leur art propre, et tout à fait médiocres en face de tous les autres. Le beau, comme la foi, arrivaient à leur période bourgeoise : il y avait de l'observance et point de flamme, et plus de règle que de bon jugement. Le XVIIe siècle n'entend ni le catholicisme, ni l'antiquité ; le XVIIIe siècle les abandonne et découvre la vie ambiante : elle ne peut pas fournir de grands thèmes, mais le joli va naitre. Watteau tira du théâtre une poésie : *l'Embarquement pour Cythère* marque la naissance d'un rêve nouveau, tout de plaisir, de grâce sensuelle ; et le Chérubin de Beaumarchais va nous éblouir de son charme platonique jusqu'au jour où le bel androgyne heurtera son talon rouge aux marches de la guillotine.

Quand l'arc-en-ciel apparaîtra, après le déluge révolutionnaire, l'instinct social reprendra tous les points d'ordre et de tradition ; David ramassera le pinceau de Vien et le tableau d'école refleurira, jusqu'à ce que Géricault inaugure la Renaissance romantique ; Ingres sera le dernier et le plus noble des Académiciens ; avec lui la tradition expire ; les Salons achèvent la commercialisation de l'art. Encore un pas, un Degas atteindra le demi-million : c'est la fin de l'ère, qui commence à Giotto pour aboutir à Delacroix.

Aujourd'hui, nous n'avons plus le droit de nous tromper sur la valeur des anciens maîtres, et le Louvre moins que toute autre pinacothèque.

Les deux verbes, que l'on conjugue le plus volontiers, à propos de notre métropole d'art, sont *enrichir* et *compléter*. Dans le premier cas, il s'agit d'un chef-d'œuvre qui serait admirable partout, même dans la patrie de son auteur ; dans le second, on envisage moins l'excellence de l'œuvre que l'importance du maître. A Ferrare, notre Madone, de Bianchi, entre SS. Benoît et Quentin tiendrait une place d'honneur, c'est le chef-d'œuvre de l'artiste, tandis que notre *S. François aux Stigmates* ne serait pas même remarqué à Assise ou à Padoue.

Il faut attendre la richesse, des riches : le Louvre aura d'autant plus d'héritages que les liens secondaires de parenté se distendent et se rompent, de jour en jour. Ne retenons que l'idée de complément : c'est à l'exposer avec précision, que les quelques rappels historiques, qui précèdent, serviront.



ZENALE ET BUTINONE. — LA VIERGE AVEC L'ENFANT
(Cathédrale de Treviglio)

La peinture antique n'étant pas venue jusqu'à nous, autrement qu'en décoration domestique, on peut dire que cet art date de l'ère chrétienne. Il en a suivi le cours et exprimé les dogmes si constamment, que la meilleure histoire synthétique de l'Eglise serait une histoire de la peinture. Mosaïque, miniature, vitrail, fresque, tableau, la couleur a une origine chrétienne, un développement mystique, une décadence dévote : les modèles sont tous sacrés, tous occidentaux, tous modernes, au contraire de la statuaire qui nous est venue de l'antiquité, inimitable et parfaite.

Pour le bas-relief et la ronde bosse, nous n'avons jamais été que des élèves, parfois excellents, mais sans jamais atteindre le génie hellénique.

En peinture, même en attribuant aux Parrashius, aux Apelles, aux Zeuxis tout le mérite imaginable, nous sommes nos propres maîtres, et aucune comparaison ne vient diminuer notre originalité.

De la Vierge de Cimabue à la Joconde, l'idéal de notre civilisation a inspiré une floraison admirable ; du mystère de la Vierge mère au mystère de l'éternel féminin de Gœthe, la pensée de notre race a évolué, par une succession de chefs-d'œuvre indicibles. Ce n'est pas

le lieu d'étudier, si la Joconde est l'apogée du génie occidental, il suffit d'estimer qu'elle marque sa limite. Après elle, on ne voit plus autant de mystère, ni divin, ni humain : le regard de l'artiste s'abaisse ; il peint ce qu'il voit, et un Van der Meulen passe pour un maître : et comme on ignore le « triomphe romain » de Mantegna, on salue l'entrée à Babylone de Lebrun, et parce qu'on dédaigne la Vierge gothique, on honore celle de Mignard.

Quel délicieux fripon que Frago, quelle sensualité exquise que celle de Greuze, et que les bergères de Boucher sont jolies! Mais nous voilà loin de Celle qui nous séduisait par sa seule pensée, et qui véritable fille du Sphinx d'Égypte, semblait savoir tous les secrets. Son œil brillait de l'éclat même du mystère. Notre cœur du moyen âge, notre cerveau de la Renaissance, ont réalisé leur expression idéale dans les arts du dessin. Ce qui leur a succédé ne donne pas une joie aussi profonde, aussi forte, aussi féconde. Je parle pour la catégorie des hommes sensibles au mystère, sans aucun souci de ceux qui ont pour art ou pour métier de peindre, et dont l'opinion ne présente pas le moindre intérêt. Sur les moyens matériels, ils peuvent avoir une bonne expérience, mais ils ignorent le but de leur art, qui est uniquement de créer des esprits et des âmes par le seul jeu des formes réelles.

Un musée qui a la prétention d'être grand, préférera systématiquement la peinture italienne à toutes les autres, puisque nulle des diverses races n'a égalé les grands transalpins.

Les deux galeries les plus récentes, — celle de Londres, commencée en 1824, celle de Berlin en 1815, — ont mis en pratique les principes que j'énonce. Londres a 302 primitifs, Berlin 280 et Paris seulement 258.

Le pré-raphaélisme, tel que Ruskin l'a légiféré, comporte de véritables absurdités. En 1520, le grand art n'est pas fini : Michel-Ange ne mourra qu'en 1564, Titien en 1576, Véronèse en 1588, Tintoret en 1594. Les primitifs représentaient la jeunesse radieuse de la peinture, au trecento et au quattrocento ; le cinquecento fut son été. Parmi ceux qui naquirent au XVIe siècle, il n'y a guère que deux maîtres, Tintoret et Véronèse, attardés de la grande période. Est-ce à dire que Bonifazio, élève de Titien, le Paris Bordone de *l'Anneau du Doge*, le Bronzino du portrait d'*Éléonore de Tolède;* le Primatice, Parmesan, le suave Crémonais Boccaccino, les Carrache et leur groupe, soient sans mérite ? Ils sont secondaires encore que prestigieux. Le génie italien, pris à la naissance de Giotto, a duré deux cents ans. C'est faute de l'avoir su, que le Louvre n'a pas retenu les meilleurs tableaux que la guerre lui avait livrés, et que les primitifs de la collection Campana ont été distribués aux galeries de province.

Ouvrez Stendhal, esprit indépendant, amoureux de l'art, il préfère le Guide à Raphaël ; étonnez-vous ensuite de voir Louis XIV accueillir le Bernin. Notre grand musée dépend de la critique de ses conservateurs : il n'est peut-être pas inutile que le public sache, quel doit être l'esprit des acquisitions futures.

La dernière fantaisie s'est manifestée en faveur de l'école anglaise : pourquoi pas la belge ? De Henri Leys à Félicien Rops pour arriver à Fernand Knopff et à Jean Delville, il y a autant de talent au pays du Mannekenpis que dans l'île des préraphaélites ?

Énumérer les chefs-d'œuvre italiens du Louvre serait oiseux : nous allons cataloguer les lacunes de notre galerie,



ZENALE ET BUTINONE — SAINT MARTIN
(Cathédrale de Treviglio)

en opinant d'avance que toute acquisition devrait être destinée à les combler.

ABBATE (Nicola dell'). — Cet élève de Jules Romain a neuf fresques de *l'Énéide* et d'autres au palais communal de Modène, qui ne sont pas sans mérite : une raison qui milite en sa faveur, il fut le bras droit, ou plutôt le pinceau droit, du Primatice ; et l'école de Fontainebleau, de quelque façon qu'on la juge, par son influence, se trouve annexée à l'école française.

ALBA (Macrino d'). — Ce Piémontais, mort en 1528, a, dans la Chartreuse de Pavie, une œuvre d'un rare coloris ; on le voit à Turin ; il florissait au milieu du xve siècle. Il n'est pas à rechercher, mais non plus à dédaigner, si on le rencontre ; sinon il faudrait mépriser aussi Gaudenzio Ferrari ; dans les bourgs du Piémont, il a des tableaux d'autel.

ALFANI (Domenico). — Domenico est à la fois Pérugi-nesque et Raphaélesque ; il florissait à la fin du xve siècle. Sa madone à la Pinacothèque de Pérouse vaut. Son fils Orazio est un décadent. Sa « Femme adultère », dans la sacristie de San Spirito, à Florence.

ALLORI (Cristofano). — La *Judith* du Pitti est un morceau de maître, la Mazzafira fort belle maîtresse de l'artiste a rang légitime parmi les beautés illustres.

ALTICHIERI DA ZEVIO. — Ce maître est en date un des premiers fresquistes : en 1376, il peignit à la chapelle S. Felice, au Santo, à Padoue, l'histoire de S. Jacques et un crucifiement d'une expression surprenante à cette date ; il peignit aussi, en 1377, la chapelle S. Georges et 21 tableaux dudit saint, des SS^es Lucie et Catherine. Il eut pour collaborateur un autre Véronais, Jacopo d'Avanzo. Ils sont tous deux très supérieurs aux autres Giottesques et pour les têtes et pour la couleur et ses nuances.



DUCCIO DI BUONISEGNA. — LA NATIVITÉ
(Musée royal. — Berlin)

AMBROSIO DA PREDIS (1450-1520).

ANGELO DI BALDASSARE et son fils Ludovic. — Il y a une *Pieta*, du premier, à S. Pierre, à Pérouse, et une œuvre du second au Dôme. (Il existe un Angeli décadent, imitateur de Veronèse.)

ANSUINO DA FORLI. — Auteur de la *Prédication de S. Christophe*, qui ne fait pas tache entre Squarcione et Mantegna, à Padoue.

ANTONIO (da Negreponte). — Vénitien.

ANTONIO VENEZIANO. — Au Campo Santo de Pise à la fin du xive siècle ; *Histoire de Saint Raniero.*

ARALDI (Alexandro). — Imitateur de Cima da Conegliano.

ASPERTINI (Amico). — Élève de Francia, originalité et sens du décor, Chapelle San Frediano à Lucques.

ASSISI (Tiberio d'). — Peignit, en 1518, *une Vie de S. François*, à Sainte Marie des Anges ; comme, en 1512, à Montefalco.

AVANZI (Jacopo Degli). — Primitif bolonais de grand mérite.

AVANZO (Jacopo de). — Le Véronais collaborateur d'Altichieri à la chapelle S. Félice, à Padoue ; il est bien difficile de démêler leur mérite respectif, mais ce sont des maîtres et même des précurseurs ; 1377.

BABALOCCHIO. — L'auteur possible du portrait de Léonard, qui est aux Uffizi.

BACCHIACA (Francesco Ubertini). — Élève de Pérugin et de Francia.

BADILE. — Le maître de Paolo Cagliari Véronèse. *Mise au tombeau* et *Madone*, au musée de Venise.

BAISATI (Marco). — Florissait à la fin du xve siècle ; remarquable paysagiste ; *Vocation des SS. Jacques et Jean* à l'académie de Venise ; à Bergame.

BALDOVINETTI. — C'est à tort qu'on lui attribue la madone 1300 du Louvre, donnée auparavant à Piero

della Francesca ; maître de la chapelle de Portugal, à San Miniato.

BANCO (Masi di), que Vasari confond avec Giotto di Maestro Stefano.

BARBARI (Jacopo del). — Peintre de Jean de Bourgogne et de Marguerite d'Autriche, plus connu comme graveur, influença Dürer.

BARISINI (1325-1376). — Trévisan.



Photo Alinari.

BENEDETTO BONFIGLI. — L'ANNONCIATION

SAINT LUC AU MILIEU DU TABLEAU

(Pinacothèque Vannucci. — Pérouse)



Photo Alinari.

BARTOLO BONASIA. — PIETA
(Galerie d'Este. — Florence)

BARNABA (DA MODENA). — Vers 1370, madones à Modène, tableau à la galerie de Pise, genre siennois.

BASTIANI (LAZZARO). — L'élève de Carpaccio, imite le Squarcione, *Couronnement de la Vierge,* à Bergame.

BECCAFUMI. — Émule, parfois heureux, du Sodoma, comme Pocchia, auteur des fameux pavés de Sienne; plusieurs de ses œuvres de jeunesse sont cataloguées comme des Pérugin.

BELLINI. — Nous avons quatre Giovanni, mais rien de Gentile, ni de leur père Jacopo, au Louvre.

BENAGLIO (F.). — Tableaux à Vérone, imitateur de Mantegna.

BENVENUTO DI GIOVANNI et son fils GIROLAMO. — De ce dernier la madone della Neve à San Domenico, à Sienne, et l'*Ascension* de Fortebranda, 1491.

BICCI (DI LORENZO). — Un des derniers Giottesques, auteur des *Apôtres*, à S. Francesco d'Arezzo; à Prato, fresques de la salle capitulaire.

BISSOLO. — Florissait à la fin du xve siècle; on attribue des œuvres de ce Trévisan aux Bellini.

BOCCACCINO. — Le chef de l'école crémonaise, chœur et fresques de Crémone, le créateur du type de la conversation sacrée.

BONASIA (BARTOLO). — Vieux maître modénais, très rare, énergie et coloris.

BONFIGLI (BENEDETTO). — Forme, avec Fiorenzo di Lorenzo et Caporali, un trio magistral : Pérugin ne les vaut pas en tout, toujours.

BONSIGNORI. — Véronais, 1455-1519.

BRAMANTE. — *L'Argus* et les hérauts d'armes de Milan sont si admirables qu'on les attribuerait volontiers à Léonard.

BREA. — De la fin du xve siècle, et intéressant par son voisinage avec la Provence.

BUFFALMACO. — Un des maîtres du Campo Santo.

BUONI (SYLVESTRO DE). — Napolitain, mort en 1540.

BUTTINONE (BERNARDINO). — Travaillait avec Bernardino Zenale, imitateur de Foppa, fresques de la chapelle Griffi, à San Pietro, en Gessati : madone à l'isola Bella.

CAPANA (PUCCIO). — Auteur de la Vie des deux Maries, à Assise.

CAPORALI (BARTOLOMMEO). — A Castiglione del Lago et à Pérouse, travailla avec Bonfigli, idéalisme des formes.

CARNEVALE (B. CARADJI). — Élève de Piero della Fran-



Photo Alinari.

FIORENZO DI LORENZO. — UN MIRACLE DE SAINT BERNARD

(Pinacothèque Vannucci. — Perouse)

cesca, plusieurs des œuvres de ce dominicain sont cataloguées sous le nom de son maître.

CAROTO (G. F.). — Annonciation à Vérone, fresques de la chapelle Spolverini à S. Eufemia. Ce Véronais influencé par Morone, mais à compter parmi les Léonardesques.

CASELLI (CHRISTOFORO). — A Parme. Élève de G. Bellini.

CAVAZZOLA (1489-1522). — Un des meilleurs Véronais.

CIONE (NARDO DI). — Frère d'Orcagna, mort en 1365, auteur de *l'Enfer* à Santa Maria Novella.

CONTI (BERNARDINO DI). — Élève de Foppa et puis Léonardesque.

COSSA (FRANCESCO). — Dessine mieux que Zeppo, il a un grand sens décoratif; à Ferrare, palais de Schifanoïa, et à Bologne il travaillait dès 1456.

COTIGNOLA (FRANCESCO et BERNARDO). — Collaboraient; bons spécimens à la Brera et à Forli; ils sont partie ombriens et vénitiens.

CRESCENTIO. — Napolitain, influencé par les Flamands. *Le Triomphe de la mort,* de Palerme; la *Sainte Cécile* du musée, et l'histoire de S. Mathieu, à S. Marie de Jésus.

CRISTOFORO (GIOVANNI). — Vie de Moïse, fresques à la Madona della Mezzaratta.

CRIVELLI (CARLO). — Grand maître de la seconde moitié du xve siècle, d'une originalité extrême, influencé par Murano et Padoue, et Niccolo Alunno le sentimental, magnifique coloris et suprême aristocratie des formes, éblouit à la National Gallery. Son fils Vittore (Brera) peut être l'auteur du Bernardin de Sienne, du Louvre, œuvre médiocrement représentative, copie d'atelier, répétition très fréquente pour les tableaux de dévotion dont diverses *pièves* ou confréries voulaient simultanément un exemplaire.

CROCIFISSI (SIMONE DEGLI). — Giottesque; Chemin de Croix, à fresque, à S. Stefano, à S. Giacomo Maggiore, Christ en croix, de 1370.

DADDI (BERNARDO).—Santa Croce : Martyre de SS. Étienne et Laurent; Mort de la Vierge, à l'Académie de Sienne.

DALMASIO (LIPPO DI). — Giottesque, très rare.

DIAMANTE (FRA). — Né vers 1430; élève de Filippino et son collaborateur, dans le magnifique Couronnement de la Vierge, à l'abside de Spolète, et dans l'achèvement des Vies des SS. Léon et Etienne, à Prato.

DONI (ADONE). — Auteur de l'Adoration des Mages de S. Pietro, à Pérouse.

DONZELLI (Les). — Florentins de la seconde moitié du xve siècle, fresques du réfectoire de Santa Maria Nuova (?).

DUCCIO. — Grand maître, le précurseur des physionomistes et des plasticiens, le grand tableau de la cathédrale de Sienne est de 1308. Le premier il a cherché la beauté des têtes et la grâce des poses.

FERRARA (STEFANO DA). — La Madone entre quatre saints à la Forera est d'un merveilleux coloriste, souvent supérieur à Cosimo Tura.

FERRARA (BONO DA). — S. Christophe et Jésus sur les eaux aux Eremitani de Padoue. Le seul fait de se tenir à côté de Mantegna est une consécration.

FIORE (JACOBELLO DEL). — Primitif vénitien, 1400 à 1439, beau Couronnement de la Vierge à l'Académie de Venise.

FIRENZE (ANDREA DA). — Auteur de la Vie de San Raniero au Campo Santo.

FRANCESCA (PIERO DELLA). — Grand maître, élève de Domenico Veneziano, au coloris clair, au subtil clair-obscur, du *Malatesta devant son patron* à San Francesco de Rimini à la légende de la Sainte Croix, à Arezzo, il s'affirme prodigieux et habile. Les portraits du duc Federigo et de Battista Sforza aux Uffizi sont admirables.

FRANCESCO (BERNARDO DI). — Vitraux de la chapelle S. Zanobi, et rosace, à Florence, d'après des dessins de Ghiberti.

GADDI (Les). — Le Louvre a une Annonciation et un Triptyque de Agnolo di Taddeo Gaddi, mais ils sont trois : Agnolo, à qui Vasari attribue la cour du Bargello, et les dessins des médaillons des Vertus dans la Loggia des Lances, mort en 1396. Le Gaddo Gaddi, auteur des Pères de l'Église à Assise, et du Couronnement de la Vierge à Florence. Taddeo (1352-1356), auteur de la Vie de la Vierge, à la chapelle Baroncelli, et de la Vie du Christ, à l'Académie de Florence. Madone à Berlin.

GATTA (DOM BARTOLOMMEO). — Peintre hypothétique nommé par Vasari, comme auteur d'œuvres d'un admirable élève de Piero, Assomption de San Domenico, à Cortone, 1472, S. Roch, de la galerie d'Arezzo, fresque de la Vision de S. Bernard et de la Pénitence de S. Jérôme.

GAUDENZIO FERRARI (1481-1546). — Fresques de Saronno.

GENGA (GIROLAMO). — D'Urbin, élève de Signorelli, Madone au Brera.

GERINI (NICOLO DI PIETRO). — Scènes de la Passion, sacristie de Santa Croce, à Florence; capitulaire de San Francesco, à Pise.

GERINI (LORENZO DI NICCOLO). — Fresques à Prato, salle capitulaire de San Francesco.

GHIRLANDAJO. — Ils sont trois. De Benedetto il n'y a pas un seul ouvrage en Italie; cela donnerait beaucoup de prix à la Marche au calvaire, du Louvre. De Ridolfo, élève de son père, et Léonardesque, Madonna del Pozzo, à la Tribune, et Mariage de Ste Catherine, à Jacopo di Ripoli (1504).

GIOLFINO. — Fin du xve siècle. Fresque à S. Maria in Organo; tableaux à Vicence.

GIORGIO (FRANCESCO CECCO DI). — Peintre sculpteur, Nativité et Madones à l'Académie de Sienne.

GIOTTINO (DI MAESTRO STEFANO). — Auteur d'une statue au Campanile de Florence, à Assise, fresques de la chapelle du S. Sacrement.

GIOVANNI (BENVENUTO et son fils GIROLAMO). — Civière de l'hôpital de Sienne, Ascension, à l'Académie.

GIOVANNI (DI PETRO). — Giottesque Siennois.

GIOVANNINO DE GRASSI. — Travaillait à Milan en 1389.

GRANACCI (FRANCESCO). — Élève de Mainardi.

GRANDI (ERCOLE DI ROBERTO). — Mort au début du xve siècle; émule de Costa à Ferrare; on a attribué sa Lucrèce de Modène à Mantegna. Son fils a du talent. ERCOLE (di Giulio Cesare).

GUARIENTO. — Padouan. Émule d'Altichieri et d'Avanzi, *la Milice céleste*, au musée de Padoue.

IMOLA (INNOCENZO DA). — Raphaélite. Maître de Fontana.

INGEGNO (L'), (ANDEA ALTOVIGI). — On lui a attribué des œuvres de Fiorenzo di Lorenzo et du Pinturicchio.

LAMBERTINI (MICHELE DI MATTEO). — Bolonais de la seconde moitié du xve siècle; tableau à Venise.

LANDI (NEROCCIO DI). — Se confond avec Francesco di Giorgio, madone à Sienne, légende de S. Benoît, aux Offices.

LATTANZIO (DA RIMINI). — Bergamasque.

LAURETI (TOMMASO). — Palermitain, plafond de la salle de Constantin.

LENDENARA (CRISTOFORO). — Madone trônant de 1482.

LIBERALE (DA VERONA). — Fin du XVe siècle; miniaturiste, peintre et fresquiste.

LIBRI (GIROLAMO DEI). — Très belles madones.

LIPPI (FILIPPINO). — L'admirable maître du *S. Bernardin* de la Badia acheva l'œuvre de Masaccio au Carmine, à la Minerve à Rome, légende de S. Thomas, fresques à Santa Maria Novella, chapelle Strozzi, 1502.

LORENZETTI (AMBROGIO DI). — Auteur du *Bon Gouvernement*, fresque du Palais public de Sienne, 1330 à 1340.

LORENZETTI (PIETRO). — *Crucifiement* à Assise; *la Thébaïde* au Campo Santo de Pise. Les deux frères ont dominé l'art siennois pendant un siècle.

LORENZO VENEZIANO. — Tableau de 1371.

LORENZO (FIORENZO DI). — Élève de Bonfigli et de Benozzo. Il faut l'étudier à Pérouse : *Scenes de la vie de Saint Bernardin*, maître du Pinturicchio, belle vierge au Musée Jacquemart-André.

LOSCO (BERNARDO). — Madone de 1482, excellent maître.

MACCHIAVELLI (ZANOBI). — Élève de Benozzo.

MANSUETI. — Élève de Carpaccio, 1470.



FILIPPINO LIPPI. — LA VIERGE APPARAIT A SAINT BERNARD

(Église di Badia — Florence)

MARESCALCO (GIOVANNI BUONÇONSIGLIO). — Fin du XV[e] siècle, école de Vicence, beau coloriste.
MARGARITONE (D'AREZZO). — Né en 1236.
MARIOTTO (BERNARDO DI). — Péruginesque, 1520.
MARZIALE (MARCO). — Élève de Carpaccio.
MASACCIO. — Berlin possède une *Adoration des rois* et *le Martyre de SS. Pierre et Paul.*
MASOLINO (TOMMASO DI). — 1383-1440. fresques à Casti-



Photo Alinari.

DOMENICO DI BARTOLOMEO VENEZIANO. — LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC DES SAINTS

(*Galerie des Offices. — Florence*)

glione d'Olona, fresques de S. Clément à Rome et au Carmine à Florence.
MELONE (ALTOBELLO DA). — A Crémone, chœur et nef.
MELOZZO DA FORLI. — Fresque au Vatican.



Photo Alinari.

MARCO MELONI. — LA VIERGE SUR LE TRONE AVEC L'ENFANT, AU MILIEU DE SAINTS

(Galerie d'Este. — Modène)



MASACCIO. — L'ADORATION DES ROIS
(Musée Empereur-Frédéric. — Berlin)

MEMMI (Lippo). — Peignit en collaboration avec Simone, la grande Annonciation des Offices, 1333.
MESSINA (Pietro da). — Frère du fameux Antonello, travaillait avec son frère d'après des sujets de Giovanni Bellini, nombreuses madones.
MICHEL-ANGE. — *La mise au Tombeau, La Vierge et l'Enfant*, Londres; la *Sainte Famille*, Offices.
MILANO (Giovanni da). — Santa Croce, *Vie de Madeleine*, Pieta à l'Académie de Florence, madone à Prato.
MOCETO (Girolamo). — Lombard de 1500.
MODENE (Pellegrino de). — Collaborateur de Raphaël aux Loges.
MONTE PULCIANO (Marco di). — Élève de Bicci.
MORONE (Francesco). — Excellent maître du XVIe siècle, fresques à S. Maria in Organo.
NAPOLITANO (Simone). — Œuvres rares et incertaines.



Photo Alinari.
MELOZZO DA FORLI. — UN ANGE
(Chapelle des Chanoines. — Basilique de Saint-Pierre. (Rome)

NEGROPONTE (Fra Antonio da). — Primitif vénitien, tableau d'autel à l'Académie.
ODERISIO (Robertus de). — Panneaux des Sept Sacrements à l'Inconorata de Naples, milieu du XIVe siècle.
OGGIONE (Marco da). — Ses fresques à la Brera et ses tableaux d'autel. Le seul fait qu'on a pu attribuer ses œuvres à Léonard le recommande.
ORCAGNA (Andrea di Cione). — Architecte et sculpteur, ses fresques du Campo Santo et de Santa Maria Novella (surtout le Paradis). La National Gallery possède 10 numéros de ce très grand maître.
PAOLINO (Fra). — Collaborateur de Fra Bartolommeo. Se voit surtout à San Gemignano et à Pistoïa.
PARADISO (Niccolo del Ponte del). — Le même que Niccolo Semiteclo, fin du XIVe siècle. Padoue.
PARENTINO (Bernardino). — Fin du XVe siècle. Panneau à double face, Annonciation et Saint-Jérôme, à Modène.
PERUZZI (Baldassare). — Ce grand architecte est un peintre, plafond à la Farnesine, plafond de la salle d'Héliodore, fresque à S. Maria della Pace, Auguste et la Sibylle à Sienne, Sainte Famille au Pitti.
PIAZZA. — Trois artistes de ce nom, tous de Lodi.
PIETRO DI GIOVANNI. — Siennois du XVe siècle, bannière peinte au musée Jacquemart-André.
PISTOIA (Gerino da). — Aide du Pinturicchio.
POLLAJUOLO (Antonio). — Architecte, sculpteur, orfèvre, élève de Baldovinetti, Travaux d'Hercule au Pitti, dessins des broderies. Trésor du Baptistère.
(Son frère Piero). — Les Six Vertus des Offices, à San Gemignano, fresques.
PONTORMO (Jacopo da). — Bel élève du Sarto.
PRETIS (Matteo de). — On lui a attribué l'Isabelle d'Aragon de l'Ambrosienne, qui est Biancha Sforza et de la main de Léonard.
PREVITALI. — Bergamasque. Influencé par G. Bellini, madones charmantes.
PUCCIO (Pietro di). — *La Genèse* au Campo Santo de Pise.
ROMANINO (Girolamo). — Le S. François de Brescia de 1511, fresques à la Galerie de Brescia, maître trop peu admiré.
ROSSELLI (Cosimo). — A la Sixtine, émule de Sandro et de Filippino. Le 1482 du Louvre n'est pas de lui.
SALAINO (Andrea). — Œuvres incertaines, mais était l'élève favori de Léonard.
SALIBA. — Messinois. Madone au musée Jacquemart-André.
SAN GIORGIO (Eusebio di). — Fresques à Saint-Damien, imite Pinturicchio.



FRANCESCO COSSA. — L'ANNONCIATION
(Galerie royale de Dresde)

SANTA CROCE (LE JEUNE) (GIROLAMO DA). — Bergamasque de la fin du xve siècle.
SASSETTA (STEFANO DI GIOVANNI). — 1428 1488. Tableaux à Cortone et à Sienne.
SCALETTA (LEONARDO DE FAENZA). — xve siècle. Une Sainte Ursule au musée André.
SEAILLO (JAC. DA). — Fresques de San Ansano, à Fiesole, Vénus de Londres. Vie de Jules César de Berlin.



MICHEL-ANGE BUONAROTTI. — SAINTE FAMILLE
(Galerie des Offices. — Florence)

SESTO (CESARE DA). — Élève de Léonard. Œuvres à Milan.
SIENA (BERNA). — Suite de la Passion à San Gimignano.
(*Guido* da) Grande madone à San Domenico 1221 (?).
(*Ugolino* da) Tableau à Or San Michele.
SODOMA (BAZZI). — Très grand maître, élève de Léonard.



CARLO CRIVELLI. — L'ANNONCIATION
(*National Gallery. — Londres*)

Légende de S. Benoît à Monte Oliveto, 1505. Ste Catherine de Sienne. S. Sebastien aux Uffizi.

SPINELLO ARETINO (ANTONIO LE ZINGARO). — Les 20 fresques du couvent de San Severino. Vie de S. Benoît. A Florence, même ouvrage au portique de la Badia. La Cène au réfectoire de Santa Croce, parloir de S. Benoît à San Miniato, fresques de Sienne.

SQUARCIONE (1394-1474). — Fondateur de l'École de Padoue, avec deux caractéristiques, réalisme et antiquité.

STARNINA. — Il fut le maître de Masolino da Panicale, à Prato : Vie de la Vierge et de S. Étienne, fresques.

STEFANI (PAOLO DI). — Fresque à S. Miniato.

TEDESCO (NICCOLO DI PIERO). — Dessins des vitraux de N. D. des Fleurs à Florence.

TOMASI (COLANTINO DEL FIORE). — Gloire de S. Antoine, abbé, 1371.

TOMME (LUCA DI). — Ressemble à Bartolo.

TORONE. — Tableau d'autel de 1360, à Vérone.

TORRITI. — Moine auteur des mosaïques de Latran et de Ste Marie Majeure.

TRAINI. — Pisan. *Gloire de S. Thomas*, à S. Catarina.

VANNI (RAFFAELLO). — Travaille avec Raffaelino del Garba et Raffaellino del Colle, à Florence, XVe siècle.

VECCHIETTA (LORENZO DI PIETRO). — Sculpteur. Madone Assomption de Pienza.

VENEZIANO (ANTONIO). — Le meilleur coloriste du Campo Santo de Pise. Histoire de San Ranieri.

VENEZIANO (DOMENICO). — Compagnon de Castagno dans la décoration de S. Maria Nuova, madone aux Uffizi. Fresques à Santa Croce.

VITALE. — Bolonais contemporain de Giotto. Madone au musée.

VITE (ANTONIO). — Fresques de la cathédrale de Prato.

VITE (TIMOTEO DELLA). — Ferrarais 1467-1523, aide de Raphaël.

VIVARINI (ALÏSE). — Venise Académie.

VIVARINI (ANTONIO). — Vers 1440, Venise.

— (BARTOLOMMEO DA MURANO). — Aide du précédent.

ZAUDANO (ANTONIO). — Vénitien du XVe siècle. Double triptyque au musée Jacquemart-André.

ZAVATTARI. — Scènes de la vie de la reine Théodoline, cathédrale de Monza.

ZENALE. — Travaille avec Buttinone, né à Tréviglio, près de Bergame, ainsi que Zenale et imitateurs de Foppa.

ZEVIO (STEFANO DA). — Né en 1393, influence de Gentile da Fabriano.

ZOPPO (MARCO). — Auteur du S. Jacques aux Eremitani de Padoue.

Ces 180 maîtres énumérés, avec l'indication la plus brève permettant de les retrouver dans la recherche, ne sont pas tous des grands artistes : tous n'importent pas également à la gloire d'une galerie. Mais il s'agissait de montrer la pauvreté du Louvre; et tous, ceux d'Assise, des Eremitani, du Campo Santo, de Santa Croce, représentent en dehors de leur intérêt de date, la même valeur qui s'attache à notre art du XIIIe et du XIVe siècle, admirable en ses plus petites figures, en ses moindres débris de vitrail. Le médiocre jugement de Stendhal, celui si incompétent de Taine, et enfin la lacune de l'*Histoire des Peintres* de Charles Blanc qui omet deux siècles d'art, les plus passionnants, ont retardé en France le mouvement d'admiration, tandis que l'Allemagne par son soin de l'érudition, et Ruskin par son préraphaélisme nous devançaient. Ainsi la National Gallery et le musée de Berlin l'emportent-ils sur le Louvre.

Nous avons le plus bel Angelico, d'inestimables Mantegna, les plus beaux Léonard, des fresques de Botticelli et de Luini : mais que de noms, qui sont au catalogue, pour des ouvrages insuffisamment représentatifs.

Lorenzetti comme Orcagna, Pietro di Puccio comme Spinello Aretino, comme Antonio Veneziano, comme Altichieri et Jacopo d'Avanzo, Duccio, Buffalmaco, sont absents.

Des prédécesseurs de Perugin, bien supérieurs à lui en beauté véritable, Caporali, Bonfigli, Fiorenzo di Lorenzo, nous n'avons rien; Masaccio, Masolino da Panicale, Piero della Francesca, Ridolfo Ghirlandajo, Filippino, Melozzo da Forli, Sodoma, Marco d'Oggione, Antonio Pollajuolo, Cosimo Roselli, Carlo Crivelli, Cesare da Sesto, pour ne citer que douze grands artistes, manquent tout à fait.

Francesco Cossa, le délicieux décorateur du palais Schifanoia, est absent; l'éblouissant conteur Pinturicchio n'a qu'une madone insignifiante.

Vous chercherez en vain Jacopo del Seaillo dont la blonde Vénus rayonne à Londres et à qui l'on a restitué les allégories de S. Ansano, à Fiesole.

Notre pauvreté en Siennois est indicible. Un Benvenuto da Giovanni a des Sainte Lucie et de SS. Michel d'une beauté à se mettre à genoux. Un Marco Melone de Modène, un Bonsignori de Pérouse, un Bernardo Parentino, un Butinone, un Bernardo Zenale, offrent un intérêt esthétique, tout à fait en dehors de leur date.

Au jour prochain où l'Amérique, conseillée par un homme compétent, convoitera les primitifs et les maîtres de la première Renaissance, ils seront à jamais inabordables pour nous.

Il a fallu l'exposition des primitifs français pour que le Louvre fît une place à notre peinture médiévale. Quel événement serait susceptible d'éveiller l'opinion en faveur des primitifs italiens ? C'est avec eux et par eux qu'il convient de compléter et d'enrichir le Louvre.

L'Art italien n'a pas connu la vulgarité, il a passé de l'église au palais, sans regarder la rue, sans voir le ruisseau, ni le rémouleur, ni le décrotteur, ni l'ouvrier, ni même le bourgeois. Avec lui, on est toujours en belle compagnie après les anges, les papes; après les saintes, les Béatrices : il n'y a pas de pittoresque chez ces maîtres admirables, le pittoresque étant la billevesée de l'effet et de la basse observation. Entre le S. Georges de Carpaccio et le Malatesta en S. Georges, de Pisanello qui est un portrait, il n'y a pas de différence esthétique. Le condottière de Rimini, n'était son regard et son sourire de tigre, recevrait un nimbe derrière sa belle chevelure, sans en être gêné. Nos scélérats ne connurent jamais cette beauté qui ferait tout pardonner. Si l'on entre un peu dans l'étude psychologique d'un Laurent ou d'un Léon de Médicis, on se trouve séduit par la puissance de la personnalité, au lieu qu'un Louis XIV diminue dans la proportion où on l'approche.

Sans doute, l'Italie de la Renaissance représente un concours de bandits : mais l'histoire seule nous le révèle, l'art plane dans le domaine de la contemplation la plus éthérée : et les démons aux si jolies petites cornes du Pinturrichio contemplèrent de leurs yeux ingénus la sombre famille des Borgia.

Dédaigneux de la réalité, dédaigneux de l'éphéméride, l'artiste italien a poussé la volonté d'idéalisation à ses dernières limites : il n'a pas permis à la vie de s'infiltrer dans son art d'apothéose et de vision. Voilà pourquoi les hommes cultivés de tous les siècles chercheront leur joie dans ce miroir qui ne reflète que la grâce de Dieu ou la force de l'homme et qui a su nier la laideur et pendant deux cents années résister à la pression du Réel et affirmer que la Beauté seule existe : ce qui est vrai.

PÉLADAN.



Phot. Anderson

BERNARDO PARENTINO. — LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

(Palais Doria — Rome)



Mlle M. ZILLHARDT. — FAÏENCES, PORCELAINES, TÔLES DÉCORÉES

L'ARC=EN=CIEL

DEUXIÈME EXPOSITION

Pour cette quatrième année de la guerre, en guise de *Salon d'Automne,* nous aurons eu l'*Arc-en-Ciel.* Ce groupe de jeunes artistes, appartenant à toutes les nationalités de l'Entente et à toutes les écoles, remplit pendant le mois d'octobre les Galeries Goupil.

Il y a trois façons d'aller regarder des tableaux. La première consiste à les apprécier pour le sujet qu'ils représentent; les esprits simples tels que les enfants, les gens du peuple ou les dames du monde, n'en conçoivent point d'autre. La seconde est celle des critiques qui affectent de se désintéresser du sujet, et de n'apprécier que la technique de l'ouvrier. Entre les deux, il devrait y avoir place pour la modeste critique de l'amateur.

Qu'est-ce qu'un amateur? C'est l'homme qui aime la peinture, non pour les anecdotes qu'elle peut raconter, non pour la virtuosité que le praticien aura déployée à barbouiller sa toile, mais pour la fête de couleurs qui s'y étale. L'amateur est un sensuel de la rétine, comme il y a des sensuels de la bouche, de l'oreille et de l'odorat. Son œil savoure la couleur, comme Brillat-Savarin dégustait un bon repas. Certaine critique d'art en honneur aujourd'hui ressemble trop à un livre de recettes culinaires. Elle n'intéresse que les cuisiniers.



Miss A. WHYTE. — LE MARCHÉ BRETON. — TAPISSERIE

Il est curieux que la critique littéraire ni la critique dramatique n'ait versé dans ce travers. Quand on nous parle d'un livre, on ne songe pas à nous donner des leçons de grammaire ou de typographie. Quand on nous raconte une pièce, on nous épargne l'histoire de la pantomime ou de la machinerie théâtrale à travers les siècles. Pourquoi le seul critique de tableaux croit-il devoir regarder la tapisserie à l'envers, en étudiant le *comment c'est fait?* Qu'on y prenne garde: ces discussions techniques, auquel le profane ne comprend goutte, l'ennuient Cet honnête homme qui ne venait pas voir des tableaux pour apprendre à en faire, mais

pour apprendre à en jouir, un peu de mystère sur les arcanes d'où sort le grand œuvre ne nuira pas à son émotion, au contraire! Une vieille dame de ma connaissance donnait devant moi des conseils à une jeune mariée :

— Voulez-vous garder votre mari amoureux, ma toute belle? Ne faites jamais votre toilette devant lui!

Voilà ce que nos critiques d'art ne soupçonnent guère. Ils croient nous faire aimer les Muses en nous les montrant devant leur psyché, mettant le blanc-gras et les papillottes qui doivent nous séduire tantôt au salon.



Mlle J.-M. BARBEY. — LE PARDON DE SAINT-HERVÉ

Je ne tomberai pas dans cette erreur. Faisons le tour de l'*Arc-en-Ciel*, le catalogue en main, voulez-vous ? Et essayons d'en jouir, sans imiter la petite fille qui crève sa poupée pour voir ce qu'elle a dans le ventre.

Voici d'abord un Italien, assez modeste ou malin pour s'être deux fois spécialisé : il ne peint que des crinolines et il ne les peint qu'à la gouache. Signor Ottorino Andreïni nous offre des jeunes filles perdues dans leurs immenses cloches de tulle, telles des roses nageant sur un bol de lait crémeux. On s'attendrait à ce que tant de candeur donnât une sensation de pureté virginale? Hum... Les blancs d'Andreïni sont plutôt charnels et sensuels. Ce ne sont pas lys, mais camélias.



QUILLIVIC. — MÈRE DE MARIN

Devant Mademoiselle Barbey, nous retrouvons avec des jaunes crus et des verts frais la simple nature de la Bretagne. Après le bol de fraises au lait, ceci est le plat d'œufs et d'épinards, robuste, substantiel et revigorant!

Mademoiselle Berrhagorry a su communiquer à un bouquet flou de fleurs des champs un frémissement, une flexibilité que le pastel — cette poussière d'ailes de papillon — peut seul permettre. O l'aérienne legereté de ses graminées! On retient son souffle pour ne pas les éparpiller.

De M. Abel Bertram. *La Chevre blanche* réalise une vision de prairie printanière, fraiche et lumineuse. Il neige de la clarté sous ses arbres en fleurs. Cinq minutes de méditation, là, devant vous, rafraichissent l'âme sans fatigue, et vous économisent une promenade à la campagne.

Encore un Italien, M. Cesare Bonanomi, mais celui-ci ne peint pas des crinolines crémeuses! « Per Bacco! » De quelle truelle vigoureuse il maçonne ses ruelles italiennes, jaunes de chrome sous un ciel violet, dans une lumière d'orage qui transforme la riante Italie en une sorte de sauvage et violente Espagne!

En revanche, voici un Français qui pastellise à la manière vaporeuse de l'école anglaise. M. Alfred Boucher, sculpteur célèbre, debute dans des pastels à la Turner, d'une harmonie étrange et fondue, très prenante.

Un prix de technique à Mademoiselle Dannenberg, pour sa « nature morte », où des fleurs, des argenteries, des



BOUCHER. — HIVER

flacons de verre bleu sont traités avec un sens aigu de la matière de chaque objet. Pareille sûreté de palette, dans une main de femme, est impressionnante.

Madame Charlotte Fauchet, une débutante, nous apporte de la Creuse des paysages esquissés d'une touche moins savante, mais un charme tendre émane de sa « vieille maison », où rôde l'atmosphère des lieux depuis très longtemps habités.

M. Marcel Gaillard travaille comme un terrassier qui aurait beaucoup vu les Primitifs. Son *Rocher d'Aiguilhe* n'est pas bien agréable à contempler. Pourtant, il reste gravé dans l'œil, on ne l'oublie plus. Il a le sens des volumes et de l'épaisseur des terrains.



LACHMAN. — QUAI DE LA TOURNELLE, PARIS

Mademoiselle Andrée Karpeles a beaucoup vu, elle, l'*Olympia* de Manet; la nudité rosâtre de sa *Jeune fille* est à la fois, — *rara avis!* — vraie et jolie. Ce n'est ni du marbre ni de la porcelaine. C'est bien de la chair humaine, mais saisie en sa fleur, et sur un corps dont la grâce naturelle et la jeunesse déliée sont mises en relief par une pose onduleuse sans aucun maniérisme. Mademoiselle Karpeles, qui rencontre de pareils modèles dans la nature, est inexcusable de les styliser, comme elle a fait dans deux autres toiles, beaucoup moins heureuses. Qu'elle peigne beaucoup de nus de cette valeur! Je lui promets gloire et fortune.

Miss Jeka Kemp a réussi une délicieuse robe bleue moirée de rose. Ensuite, sans doute pour ne pas détourner notre attention, elle négligea volontairement de finir la tête de son modèle, demeurée à l'état de poupée en bois. Mais la jolie robe!

M. Harry Lachman, américain, a montré dans les ombres et les lumières de son *Village de Touraine* un talent robuste, sain et sincère. Il mène sa palette comme M. Wilson sa diplomatie, carrément, sans tricher!

Nous avons presqu'un Millet dans M. Milcendeau et sa



RENAUDOT. — LE MATIN



YSERN Y ALLIÉ. — PORTRAIT DU POILU PUJULA HOMME DE LETTRES CATALAN

Jeune Moissonneuse, éclairée à contre-jour sous un grand chapeau de paille, avec une application extrêmement savante et savoureuse.

M. Paul Renaudot enlève légèrement une *Liseuse* en bleu et en serre-tête violet d'une délicatesse de touche exquise. C'est de l'art de Paris, et comme Paris seul peut en donner...

Madame Riou-Tirard, qui possède un talent féminin harmonieux, a tiré du plus féminin de nos châteaux de France, Fontainebleau, des harmonies en vert et bleu, en sourdine, d'une charmante douceur.

Plus fougueux, Schuffenecker chante un *Hymne au Soleil* ou des *Porteuses de Varech*, enlevés dans une large vague de couleurs vives.

Je m'excuse de ne pas comprendre très bien pourquoi M. Paul Signac, respecté et admiré de ses pairs comme le créateur de la peinture claire, s'obstine à demander au pinceau des effets qu'on pourrait obtenir plus solidement avec des carreaux de mosaïque.



Miss J. KEMP. — PORTRAIT DE FEMME

M. Octave Volant vit au milieu des printemps et des automnes de la forêt de l'Isle-Adam. Les feuillages mordorés ou vert-tendre de ses aquarelles, éternisent ces deux moments exquis où la nature change de robe chaque année.

Un bon portrait en bleu du *Poilu Pujula*, par le catalan Ysern y Allié fait plaisir par la sûreté des tons et la bonne observation des valeurs.

Miss Alic Whyte qui est la fée ouvrière de ce groupement d'artistes se contente modestement de tisser de la tapisserie, mais avec une originalité dans le choix des couleurs de ses laines, avec une fraîcheur dans le choix de ses compositions agrestes, qui renouvellent un art jusqu'ici voué aux pastiches.

Une fillette en robe orange, un petit cochon aux oreilles rose-saumon sont la joie de son *Marché breton*.

Mademoiselle Zillhardt s'attache au contraire à retrouver



N. CHEMINADE. — GABY



S.-H. MOREAU. — LA FEMME AU CHIEN



SCHUFFENECKER. — LES PORTEUSES DE VARECH

le décor ancien sur ses verreries d'un goût précieux où ses faïences d'un coloris faussement naïf.

Ces deux décoratrices nous amènent à quitter les peintres pour les sculpteurs. Il ne sont que cinq ou six à *l'Arc-en-Ciel*, mais tous déjà classés, et célèbres.

Le dauphinois Joseph Bernard n'a pas envoyé moins de six morceaux. Un torse de jeune fille est pur comme un bronze antique.

Le vieux maître Alfred Boucher, si vaporeux quand il pastellise, redevient consciencieux jusqu'à la minutie quand il reprend l'ébauchoir. Sa figure de *Vieille*, égoïste et tenace gagnerait à être présentée en morceau séparé, le reste du corps offrant peu d'intérêt.

Landowski envoie une *Danseuse aux Serpents* qui sent trop l'antique, par la patine et le mouvement, mais aucun bronze de Pompéï n'a cette finesse de tête, ni peut-être cette perfection du buste. Moins heureuse sa *Bayadère*, pliée sur des jambes qui ne présentent plus que des genoux énormes.

Le breton René Quillivic a fondu deux figurines de Bretonnes, dignes d'orner le portail d'une cathédrale du XIVe siècle. Leur petit front volontaire, au dessus des joues rondes et pures, incarne une race.

Madame Yvonne Serruys nous dévoile l'académie toute nue d'une *Contemporaine*, dont j'ai bien cru reconnaître le charmant visage notoire à Paris, mais il est remarquable comme l'apparition du corps rejette au second plan la figure, et nous rappelle opportunément que la vie nerveuse n'est pas toute la vie!

Celui que nous voyons ici est un corps de jeune Normande, robuste et plein, un peu lourd du bassin et des jambes mais ferme et émouvant dans les rondeurs du torse et les harmonieuses masses musculaires du dos.

L'artiste et son modèle pourront en être également fiers. Notez qu'à la différence du marbre, qui déshabille, le bronze, avec sa patine sombre, demeure une sorte de maillot très convenable. Le marbre détaille, le bronze enveloppe et synthétise.

Une honnête femme gardera son marbre pour son mari : elle peut livrer son bronze au monde. Il restera plus chaste que certaines robes que lui fait porter son couturier.

Si je n'ai pu parler ici de tous les numéros de l'*Arc-en-Ciel*, — il y en a trois cents! — qu'on ne croie point que c'est par mépris.

Le plus défectueux inspire encore un respect admiratif à l'humble « amateur » que je suis.

Personnellement, je ne serais pas capable de dessiner un bœuf, et je crois fermement que ce doit être très difficile, car je me rappelle Hokusaï :

— « A soixante-dix ans, dit ce Japonais, j'ai su dessiner une fleur. Maintenant, j'ai quatre-vingts ans, et je sais dessiner un animal. Si ma vie se prolonge jusqu'à cent ans, je ne désespère pas de savoir peindre un homme... »

Aucun des artistes de ce Salon n'ayant soixante-dix ans, tous les espoirs leur sont permis.

Remercions ceux qui en réalisent déjà quelques-uns, et qui, dans l'abominable pluie de sang que l'Allemagne verse à pleins seaux sur le monde, ont eu le stoïque et industrieux courage de nous édifier ce riant *Arc-en-Ciel* au-dessus des flots!

MAURICE DE WALEFFE.



Mlle QUERCY. — PENDULE D'APRÈS LA CATHÉDRALE DE REIMS
ARGENT VIERGE

GOUPIL ET Cie, Éditeurs-Imprimeurs. — Directeur : M. JOYANT. Imprimerie MANZI, JOYANT ET Cie, Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.
LES ARTS. — *Publication mensuelle*
CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

LES ARTS



STIVAL. — UN SOLDAT. NOYON, HIVER 1918.

PRIX NET 2 fr. Étranger 3 fr. 50

N° 171

LES ARTS

1918



BERNARD NAUDIN. — LE CRENEAU



QUELQUES ŒUVRES DU FRONT

Le « Pays du Front » est une vaste contrée où les amateurs d'art et les artistes ont peu l'occasion de se rencontrer. Les difficultés de correspondance et de communication rendent précaires les relations que dicteraient les sympathies. Les jeunes talents qui mûrissent dans ces sortes de « monastères tumultueux » qui sont les tranchées, restent ignorés. Il faut une situation privilégiée, un amour obstiné des choses de l'art et la complaisance de camarades également passionnés, pour réunir des documents émanants de vrais artistes du vrai Front.

Rappeler des noms déjà connus, en citer d'autres qui promettent de fructueuses réalisations, indiquer les aspirations et tenter d'entrevoir une orientation future des efforts, telle était la tâche que nous aurions voulu nous fixer et que les circonstances présentes n'ont guère facilitée.

Cette étude — écrite du Front — n'est qu'une ébauche. Notre seule excuse des omissions commises sera l'intérêt des œuvres que nous reproduisons, la rigoureuse anthenticité de leur origine et la qualité de leurs auteurs, tous combattants ou anciens combattants.

En quelles circonstances a-t-il été possible en ces quatre années de guerre, de voir des productions de « poilus ? » Non pas, certes, aux salons officiels où sévit toujours l'insipide médiocrité d'antan. Il y a quelques mois, feu le « Bulletin des Armées » poursuivit une idée heureuse en organisant une exposition aux Tuileries. Des envois intéressants furent provoqués de la part des Armées, mais l'indulgence excessive d'un jury pourtant averti, y créa un peu d'encombrement. Nous pourrions indiquer quelques expositions privées (1), des albums plus ou moins orthodoxes, enfin, deux journaux du Front : le *Crapouillot* et l'*Horizon* qui s'efforcent de donner à leurs lecteurs des dessins de belle tenue artistique, en même temps que dans leurs colonnes des opinions judicieuses sont



BERNARD NAUDIN. — LE GRENADIER

(1) Par exemple, l'« Exposition du Crapouillot », chez Druet, févr. 1918.



MARTENS. — ATTELAGE D'ARTILLERIE, 1918



MAURICE TAQUOY. — CORVÉE D'EAU, 1918

émises sur l'Art et la Guerre. A part ces rares occasions où le talent des artistes du Front put être apprécié, le public ne connaît de la guerre que les œuvres forcément superficielles des Missionnaires accrédités ou les hautes fantaisies de spécialistes pour grands illustrés.

On a soutenu qu'il était matériellement impossible aux combattants de traduire leurs impressions. Cette affirmation est inexacte. Nous avons vu des croquis exécutés au cours même d'une action qui révélaient une parfaite maîtrise des nerfs qui les avaient tracés. En tout cas, Dieu merci, la vie du soldat ne s'écoule pas tout entière en première ligne. L'homme qui sait *voir*, *sentir* et se *souvenir*, c'est-à-dire le véritable artiste est pendant les périodes de repos, presque invinciblement amené à s'exprimer. Il pourra se procurer une feuille de papier ou même une boîte de couleurs, garer sa toile réussie au moment du départ ou l'expédier en lieu sûr; il a su vaincre d'autres difficultés !

Nul, parmi les artistes du Front, ne contestera la place que s'est acquise le maître Bernard Naudin, sergent d'infanterie, cité à l'Ordre, qui réussit, par un miracle d'énergie à dominer sa fragile santé pendant quinze mois de campagne douloureuse. Ses « croquis de guerre » datent de cette époque. Ils ont été exécutés en pleine ligne de feu avec un bout de crayon dur, ce qui fit décréter à certains augures, à la vue de ces traits un peu secs, que l'artiste avait « complètement changé sa manière ! ». Ce sont des chefs-d'œuvre de vérité.



J. GALTIER-BOISSIERE. — LE CHRIST
EXTRAIT DU JOURNAL « LE CRAPOUILLOT »

Réformé, Naudin revint souvent aux Armées. L'amitié d'un de nos grands chefs, ému par la profondeur de son génie lui permit de circuler à sa guise, non pas en reporter pressé, mais revivant modestement l'existence de la troupe, errant au long des routes, guettant aux carrefours fréquentés la vision typique, scrupuleux à l'extrême, laissant macérer sa pensée jusqu'au moment où elle s'échappe en un jet puissant de nerveux dessin.

De nombreux croquis, une suite de planches aquarellées des programmes de Fêtes en l'honneur de Poilus, des diplômes de croix de guerre, des illustrations pour l'*Horizon*, ce journal du Front auquel il prête l'appui de son magnifique talent, constituent le bagage de Naudin pendant les années de



EDMOND LESELLIER. — ÉGLISE DE SAINT-HILAIRE-LE-GRAND, CHAMPAGNE, JUIN 1918

« guerre lente ». On a dit de ses personnages qu'ils étaient des « idées vivantes » (Paul Adam). Rien de plus juste. Cha-



L.-A. MOREAU. — SOLDAT ASSIS, SEPTEMBRE 1916

cun d'eux est expressif, même par la ligne ou le détail de son vêtement. Les traits essentiels se perdent dès qu'ils ne sont



D. DE SEGONZAC. — LE MONTAGE DU SAC, 1917

plus significatifs. Le modèle des figures est ferme et sobre. Son dessin est spontané et réfléchi, purement « français ». Les temps à venir mettront à sa place cet éminent artiste lorsque l'on aura pu vaincre son absolu désintéressement et son appréhension presque maladive de la notoriété.

Parmi les autres notations que nous avons admirées au cours de ces derniers mois, nous citerons celles de D. de SEGONZAC, au souple et beau talent toujours influencé par Cézanne, MARTIN, DUFRESNE, BOUSSAINGAULT, A. MARE,



D. DE SEGONZAC. — UN SOLDAT, 1917

L.-A. MOREAU, qui sait obtenir des mouvements parfaitement équilibrés par le balancé harmonieux de ses masses ombrées. Ce sont des noms bien connus des amateurs parisiens, représentants, avant la guerre, d'une école ardente, pleine de vie, mais qui semble actuellement revenir un tantinet à l' « anecdote » qu'elle fuyait autrefois. Les croquis de Georges VICTOR-HUGO, de Jean GALTIER-BOISSIÈRE, de FLANDRIN remportèrent un succès mérité dans diverses expositions, ainsi que les aquarelles et les impressions typographiques de Maurice TAQUOY, d'une écriture si personnelle.

Mais ceux-là ont pu se faire apprécier. Combien de géné-

Ces trois dessins sont extraits du journal *Le Crapouillot*.

reux talents n'ont pas joui du même privilège! MARTENS, animalier puissant, MONTAGNAC, RAPP, STIVAL ou le lumineux LESELLIER, dont les aquarelles indiquent le charme navrant de cette Champagne qu'il parcourt en tous sens depuis de longs mois. BERGÈS, virtuose de la couleur; WIELORSKI qui réussit, de verve, entre deux expéditions, des esquisses comme le portrait de son camarade le peintre E. AUBRY, Jean PERIER, tirant lui-même, avec un gros pavé en guise de presse, des bois tragiquement évocateurs des villages détruits; enfin Ch. GIR qui sait oublier les gestes aériens des sylphides de notre Académie Nationale et adapter son délicieux talent à la rudesse des temps. Sa « Cuisine roulante » est d'une prodigieuse réalité. Elle restera une des œuvres les plus émouvantes et les plus évocatrices de l'infernal effort; elle est le principal ornement d'une importante cantine de gare, savamment décorée, dans une note très moderne par TAUZIN et BERTIN, que les poilus traversent avec une sorte de recueillement, charmés, inconsciemment, par tant de bon goût et de soins dépensés en leur honneur.

Les hasards de la Guerre nous amenèrent un jour dans un de ces villages du Front où tout conspire à donner une impression d'absolue désolation. Nous étions invités à un concert et nous nous souvenons de notre étonnement joyeux lorsque en entrant dans la salle de spectacle, nous eûmes sous les yeux un théâtre du plus pur style... cubiste. L'ensemble était plaisant, harmonieux, très architectural. Il était l'œuvre du sculpteur DUCHAMP-VILLON. L'esprit de progrès et de lutte dans l'Art n'était donc pas complètement aboli? Non, et nous n'avons pas cessé de le constater depuis cette époque : au fond de l' « alambic monstrueux » les idées fermentent toujours. Qui sait même si la guerre ne contribuera pas à leur donner une nouvelle force d'expansion, par les procédés plastiques qu'elle aura imposés?

Il nous faut bien reconnaître que les notations de première valeur que nous avons signalées jusqu'ici n'ont qu'un



J.-E. LABOUREUR. — PETITES MARCHANDES DU FRONT

intérêt fragmentaire. Elles sont évocatrices, mais non descriptives d'un ensemble et le talent humain, tel que les écoles traditionnelles nous les font concevoir, éprouve une insurmontable difficulté à représenter une portion même du cataclysme prodigieux.

« La Guerre est un phénomène strictement intérieur, sensible au-dedans et dont toutes les manifestations appa-



TRIBOUT. — BOMBARDEMENT PAR AVIONS, 1918

rentes, quelqu'en puisse être le grandiose et l'horreur, sont et restent épisodes, pittoresque ou document. » (F. VALLOTON).

La Guerre présente des caractères entièrement nouveaux, dans le temps : aucune saison n'en vient interrompre le cours; dans l'espace : elle s'étend sur tous les continents, amalgame et entrechoque les races, dans ses traits particuliers, par exemple dans le costume et l'équipement qui rappellent en même temps ceux de l'archer du Moyen âge et de l'employé d'usine de produits chimiques.

A besoins nouveaux, procédés nouveaux : dessiner ou peindre des « forces » serait bien plus profondément vrai qu'en reproduire les effets matériels.

Parmi les artistes du Front qui se sont engagés dans cette voie d'avenir, nous avons choisi : TRIBOUT, R. de la FRESNAYE et J.-E. LABOUREUR, parce que tous trois ont la plus solide éducation classique, qu'ils sont très intellectuels, de goût raffiné, maîtres de leur dessin, doués par conséquent des qualités qui permettent de sentir et de rendre. Laissons sourire les gens apeurés par quelque synthèse hardie ou victimes d'un traditionalisme intransigeant : toute l'histoire — progressive — de l'Art, leur donne tort. Nous devons tout au moins le respect et l'intérêt à des travaux, loyalement entrepris, provenant de tels artistes :

Le « Bombardement par avions », de TRIBOUT, par le chaos de ses maisons chancelantes donne une singulière impression de terrible et inutile dévastation, et réussit à exprimer la fulgurance d'une explosion par des moyens très personnels qui ne font pas regretter les petites boules de coton de nos « peintres de batailles ».

R. DE LA FRESNAYE, actuellement encore sergent d'infanterie, doctrinaire avancé et coloriste d'une infinie délicatesse, prenait autrefois comme base de ses conceptions, les objets familiers de son atelier. Il transpose ce procédé dans ses aquarelles actuelles :



JEAN PERIER. — UN VILLAGE



EDMOND LESELLIER. — SOUAIN — VOIE ROMAINE, JUIN 1918

des têtes de soldats, des pipes, des tôles ondulées sont ses points de départ, mais une pente naturelle de son esprit l'entraine de plus en plus à laisser leurs lignes se diluer.

J.-E. LABOUREUR a surtout étudié dans ses gravures la vie



R. DE LA FRESNAYE. — SOLDAT BUVANT, AVRIL 1918



WIELORSKI. — PORTRAIT DU PEINTRE F. AUBRY



CH. GIR. — CUISINE ROULANTE

sur le front Britannique, la psychologie de nos Alliés et celle de leur hôtes, en ces années singulières, où un peuple entier si différent à tous titres est venu se juxtaposer au nôtre... Nous ne croyons pas qu'il soit possible d'enclore plus de pensée en un si court espace. C'est l'œuvre d'un cerveau qui a su cristalliser et traduire. Littérature, nous dira-t-on? Nous pourrions répondre : photographie, à la vue des calques de nos « pompiers ». La distinction, l'agrément esthétique des planches de ce bel artiste, n'échapperont pas à un œil quelque peu doué de finesse.

Il est assez piquant, d'ailleurs, de noter le désarroi de nos peintres dits militaires, lorsqu'ils s'efforcèrent d'accorder au ton du jour, leurs productions habituelles. Dès maintenant, leur cause est entendue. De ce que la guerre moderne n'a pas encore trouvé sa parfaite expression plastique il ne faut pas conclure à une impuissance définitive de l'intelligence et de la sensibilité vis-à-vis des événements que la Fatalité soumet au génie descriptif des hommes.

Les circonstances nous ont permis d'approcher beaucoup d'artistes du front. Dans les conversations, les mêmes questions se posaient : la guerre a-t-elle diminué ou exalté les tempéraments ? Quelle sera son influence sur l'orientation future de l'art? Opinions et confidences peuvent ainsi se résumer :

Quelques natures fines, trop délicates, ont été assommées par la violence du tourbillon, mais pour les individus aux nerfs bien trempés, le phénomène inverse s'est produit : aucun d'eux, certes, n'a pu échapper à de longues périodes de dépression, mais entre ces crises d'apathie il y eut toujours de vifs réveils et des manifestations éclatantes de vitalité.



MAURICE TAQUOY. — MENU EN COULEURS EXÉCUTÉ ET TIRÉ AU FRONT

Excitant les forts, « tapant » les faibles, la guerre les a cependant tous profondément impressionnés et nous pouvons affirmer que les artistes sincères, quel que soit le penchant guerrier de leurs natures, ont tous été des spectateurs passionnés de ce formidable événement.

Incontestablement, la Guerre sera une *date*. Elle aura beaucoup mûri choses et gens. Nous voyons, dès maintenant, que la recherche du mélodrame est en rapport inverse avec le talent, celui-ci tendant de plus en plus vers la synthèse. La réaction contre le naturalisme, qui était en germe avant 1914, pourrait bien s'accentuer. Souvenons-nous de l'aspect désuet que prirent après la Révolution les images galantes du Directoire... Il y aura, sans doute, un Art d'avant-guerre et un Art d'après-guerre. Devons-nous l'espérer? Le regretter? Nous ne nous permettrons pas de conclure. L'Art est un perpétuel renouveau. Nous croyons très sincèrement que l'on peut être tout à la fois amoureux de tradition et passionné de progrès.

Les lignes d'un jardin d'autrefois, « correct, ridicule et charmant » nous séduisent sans que nous nous refusions à l'enchantement des végétations sauvages. Ce sont des ensembles différents, mais si de beaux arbres, à la sève puissante, dominent l'un ou l'autre, leur ombre également peut nous être douce.

D. STROHL.



DEGAS. — LE COUCHER, MONOTYPE

DEGAS

GRAVEUR ET LITHOGRAPHE

L'œuvre de Degas comme graveur va être soudain et presque intégralement révélé au public, et même, on peut le dire, à la plupart des amateurs, par l'exposition d'un jour qui précédera, dans la Galerie Goupil, la vente des 22 et 23 novembre.

Cette partie de la puissante production de l'artiste avait en effet, été conservée dans ses cartons, et, comme les marchands ne s'étaient pas avisés, ainsi que pour ses pastels et ses peintures, qu'il y avait là de quoi faire d'amples et fructueuses spéculations, c'était non seulement un monde inconnu, mais bien plutôt un monde insoupçonné.

On savait bien qu'il avait quelquefois griffé le cuivre, car on connaissait tout au moins son portrait, jeune, à contre-jour, et coiffé du petit chapeau mou. Deux ou trois épreuves en avaient passé dans des ventes. De même, les historiographes de Degas (et rien ne pouvait l'horripiler que de penser qu'on se mêlât, déjà de son vivant, d'*écrire son histoire*) avaient surpris, je ne sais comment, et fait reproduire son burin de *Joseph Tourny*. Mais on pouvait supposer, et l'on supposait que ses essais de gravure ne se bornaient qu'à une demi douzaine de pièces sans conséquence.



DEGAS. — PORTRAIT, EAU-FORTE

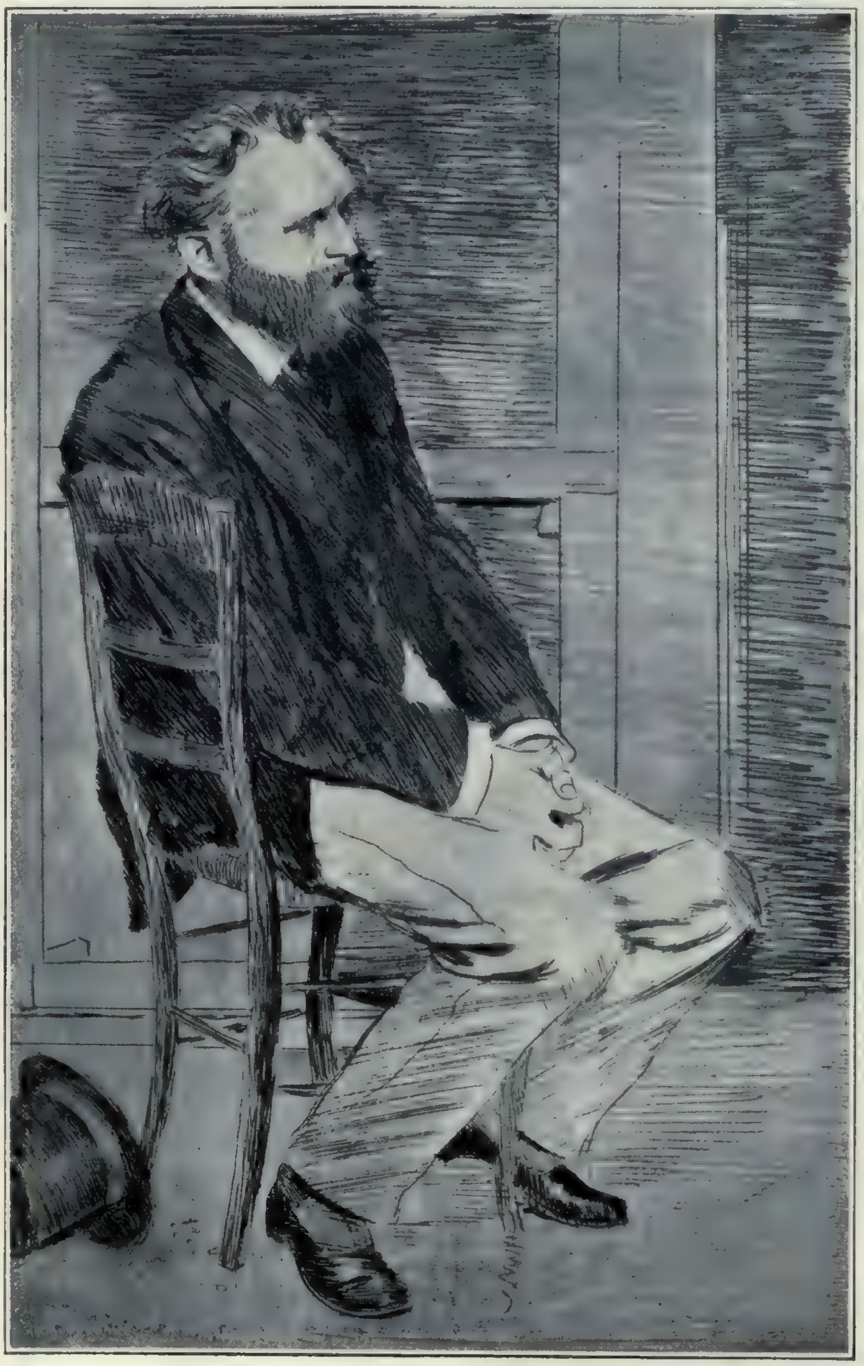
On n'ignorait pas non plus qu'il avait, les uns disaient exécuté, les autres commencé simplement, une illustration des *Petites Cardinal*. Mais tout cela passait pour légendes, projets, ou caprices intermittents, peut-être passionnément essayés, mais bientôt abandonnés.

Or, il se trouve que Degas avait, à ses heures, accumulé toute une œuvre qui, à elle seule, aurait suffi pour faire la réputation et la fortune d'un seul et exclusif graveur. Et même, on pourra dire, quand on va l'étudier et la comparer, que beaucoup de graveurs assez bien pourvus de célébrité, n'en ont guère plus à leur actif, et quelquefois en ont un peu moins.

C'est là Degas tout entier comme trait de caractère : entasser les résultats d'un labeur considérable, et non seulement ne pas le crier ni même le laisser crier sur les toits mais encore s'opposer avec une sorte de colère à sa divulgation. Écarter préventivement les éditeurs, dérouter les amateurs, garder un tel secret vis-à-vis de ses meilleurs amis, de ses admirateurs vraiment capables de le comprendre, de ceux qu'il admettait, en si petit nombre, à franchir sa porte, et, en un mot, condamner à l'improductivité toute une source de fortune

que le moins apte aux *affaires* aurait du moins laissé tant soit peu exploiter; oui, c'est là tout Degas, et au plaisir de la surprise se mêlera pour nous, le jour de cette brève exposition, la joie assez rare de constater, une fois de plus, qu'il y a là une œuvre et un homme qui ressemblent peu aux autres.

Car nous regretterions bien qu'on pensât que nous faisons un grief au maître de cette jalouse, de cette âpre cachotterie, qui n'est autre chose que de la dignité poussée à une sorte de scrupuleuse fureur. Cela se traduirait assez bien par une apostrophe de ce genre à l'adresse des gens trop curieux et trop pressés : « Vous n'avez pas besoin de savoir ce que je fais avant qu'il me plaise de vous le dire, — et cela ne me plaira jamais. » L'éloignement de toute transaction commerciale, comme l'est forcément, et même plus spécialement que pour d'autres formes d'art, la publication d'une série d'estampes, se comprend à merveille chez Degas, car il aurait sans doute aimé la gloire, mais il en détestait les formes. C'est une antinomie, très particulière à lui, et que j'ai déjà fait remarquer dans l'*Essai sur Monsieur Degas* (voir les *Arts*, nº 166, en 1918), en mettant en relief toutes ses autres contradictions : l'impétuosité et l'irrésolution, la causticité et la bienveillance, le raffinement et l'horreur d'un certain raffinement... on prolongerait cette énumération à loisir. Degas, d'après cela, on le conçoit, n'aurait peut-être pas été fâché que l'on connût ses travaux de graveur, mais il n'aurait pu supporter de savoir qu'il y en avait des épreuves chez tous les collectionneurs, même dignes de les réunir (et il y en a une quantité fort grande de notre temps) et *de savoir surtout que les épreuves circulaient*. Il prit le parti de les tenir absolument cachées.



DEGAS. — PORTRAIT DE MANET, EAU-FORTE

Mais c'est assez insister sur cet aspect historique et ce résumé matériel de son œuvre gravé. Il est temps de l'étudier en elle-même et pour les enseignements qu'elle ajoute à ceux des autres grands maîtres de l'estampe. Tout d'abord, un trait doit retenir notre attention. C'est la diversité de ses travaux et la visible allégresse avec laquelle Degas s'y est livré. Il n'y a rien de surprenant que sa curiosité multiple, inassouvie, ait cherché à se rendre compte de *tout* ce qui pouvait se faire en matière de gravure. Point surprenant sans doute, mais intéressant, attachant au possible. Il a fallu qu'il comprît et fît passer par ses mains le travail de la pointe sèche, du vernis mou, de l'aqua-tinte, de l'eau-forte pure, de la lithographie, et jusqu'à cette région indéterminée de la gravure comme de la peinture, le monotype, qui n'est ni l'une ni l'autre et qui s'étend sur les confins de l'une et de l'autre. Et comme point de départ, ainsi que nous l'avons dit tout à l'heure, le burin, ou tout au moins la manière de burin (portrait de Joseph Tourny) suivant la rigueur la plus classique; comme point d'arrivée, certains ateliers de blanchisseuses et certains couchers, où tout contour s'évanouit, où la forme se meut accusée uniquement par *taches modelées* et par lumières dansantes et vibrantes, degré de dessin qui conserve une inattaquable solidité chez Degas, mais qui, chez tout autre, serait le vague, l'à peu près, l'invertébré.

Une gravure de Degas, qu'elle appartienne à l'une quelconque de ces nombreuses catégories, porte toujours la double marque imprimée à ses autres œuvres, de fougue et de savoir, de conviction et d'ironie, de véhémence et d'à-propos, le tout *cuisiné* de façon à faire venir l'eau à la bouche à tous les gourmets de beau métier des temps présents et à venir. Je ne saurais trop vous désigner quelles sont les plus typiques à ce point de vue. Peut-être certaines études de loges d'actrices ou de cafés-concerts. Il est une de ces estampes, qui est vraiment, comme on dit, étourdissante de facture (quoi qu'on ait abusé de ces termes jusqu'à les rendre presque intolérables), c'est une scène de danseuses dans leur loge. Une surface d'aqua-tinte très faible, d'un gris qui va presque s'évanouissant : cela est rayé de quelques traits, de quelques taches blanches provenant de l'essuyage de l'encre, et il se trouve que les petites figures sont déterminées seulement par ces zébrures de lumière, que la forme s'accuse en un relief qui matériellement n'existe pas, et que le

fond lui-même paraît vibrant et nuancé, alors qu'en réalité il est uni et monotone. Enfin là-dessus, quelques accents noirs, nullement rattachés à la forme (par exemple, un ruban noir à un cou) servent uniquement de rehaut, et sont comparables à une pointe de poivre dans la plus délicate des cuisines. C'est là véritablement le prodige du savoir, le triomphe du sous-entendu, et rarement on a exprimé plus intensément avec aussi peu d'éléments et aussi réduits.

Les mêmes acharnements voluptueux que Degas apportait aux procédés (et comme il avait raison ! car en somme, on n'exprime rien sans métier) se retrouvent dans la composition de ses eaux-fortes et de ses lithographies. On pourrait appeler ces recherches incessantes, variant autour d'un même thème, l'*inquiétude de l'équilibre*. En effet, c'est pour trouver toujours un équilibre plus complet, mieux balancé, plus expressif, qu'il essaie sans cesse de dédoubler, de regrouper, de changer un fond, de supprimer un détail ou d'en ajouter un jusqu'à épuisement du sujet.

Parmi les cas plus significatifs de ce volontaire tourment, il sautera aux yeux que le thème de *Miss Cassatt au Louvre* est un de ceux qui lui ont tenu le plus à cœur. D'abord, la silhouette svelte et un peu dégingandée de l'Américaine debout, vue de dos, lorgnant un panneau de la galerie de peinture, et près d'elle, en avant, une autre visiteuse en toilette de ville, déchiffrant, assise, un catalogue. Puis, Degas, non satisfait, se met à étudier les deux figures séparées, qu'il dédouble complètement, de façon que le bas du personnage debout se voie dans son entier. Là-dessus, il s'avise que les deux s'arrangeront très bien ainsi séparés, et, après diverses recherches de fonds, il arrive à les situer non plus dans la grande galerie, mais dans les salles antiques, devant un sarcophage étrusque, et nous avons ainsi une charmante *composition* en largeur, remplaçant une *fantaisie* en hauteur, tandis que dans ce dernier état, le vernis mou se mélange à l'eau-forte d'une façon pleine d'agrément.



DEGAS. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME, 1858, EAU-FORTE

D'autres très instructives observations pourraient de même être faites à propos des lithographies de nus, notamment le grand, debout, vu de dos. Successivement le niveau en a été surélevé, les accessoires remplacés, le modelé tour

à tour corsé et simplifié. Un exemple qui n'est pas moins fait pour attirer notre attention, c'est celui du petit portrait à l'eau-forte de *Manet* assis. Il est visible que Degas n'a pas cherché sans peine la ressemblance et le caractère exacts de son ami, ou de son rival, comme on voudra (car les relations entre deux tempéraments si différents furent, si l'on peut dire, affectueusement tendues). L'un, peu abrupt portraitiste, paraît avoir quelque difficulté à exprimer le souple et souriant modèle ; enfin leurs deux ironies, de nuances opposées, ne se pénétraient pas aisément. Aussi les premiers petits portraits de Manet, la tête seulement, sont-ils d'expression un peu revêche et hargneuse. Degas a tourné et retourné autour sans la rendre très exactement, du moins si l'on admet comme plus exactes, et il y a pour cela toute vraisemblance de sentiment, les effigies que nous ont laissées Alphonse Legros et surtout Fantin-Latour. Cela étudié à fond en divers états, Degas se hasarde à graver Manet assis, tourné vers la gauche, tenant un chapeau, avouons-le, assez dépourvu d'intérêt. La physionomie n'y est encore rien moins qu'aimable; décidément Degas est-il désarmé devant cette moqueuse amabilité, ou bien Manet, mal à l'aise, se contracte-t-il devant Degas? On ne sait; mais, à la fin voici que le graveur renverse l'image, supprime le malencontreux chapeau qui indique un peu trop un monsieur en visite qui a désir de ne pas s'attarder; un fond, figurant le revers d'un tableau, remplace le blanc absolu du papier; les mains croisées sont plus « pensantes » si l'on peut s'exprimer ainsi, et surtout, par le fait même du retournement du visage, le sourire est devenu plus affable, et nous avons, sinon un Manet absolument complet, creusé, approfondi, du moins un document d'une



DEGAS. — AU MUSÉE DU LOUVRE, MISS CASSATT

grande valeur, et surtout une délicieuse petite eau-forte, digne d'être recherchée et classée parmi les bijoux de la gravure moderne.

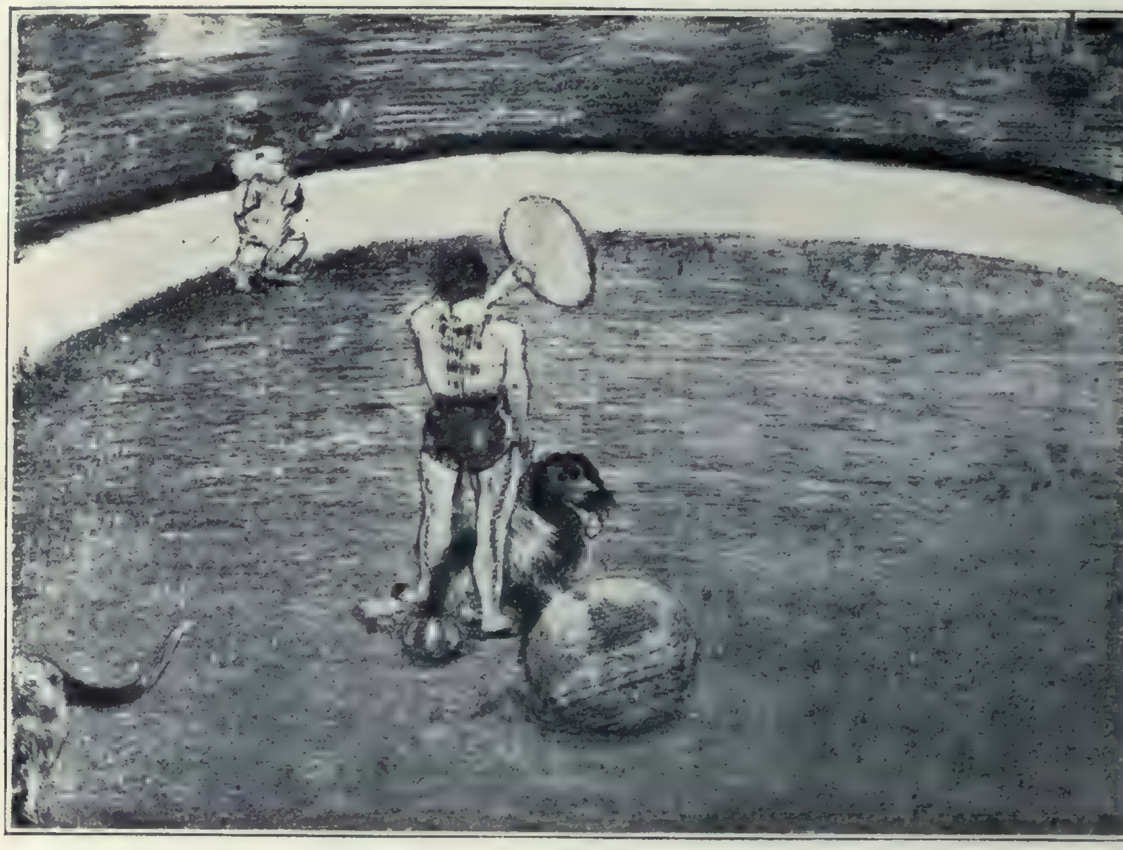
Quelquefois, un certain accessoire joue un rôle décisif dans une composition en apparence impromptue, mais en réalité longuement cherchée. Notez dans les scènes de café-concert en largeur, série des eaux-fortes, le fameux manche de contrebasse qui équivaut à un véritable personnage, déterminant la profondeur et l'arabesque même de toute la scène, de façon différente suivant ses changements de place.

Je ne voudrais pas quitter les eaux-fortes sans nommer en passant une toute petite estampe, à laquelle il serait dommage qu'on ne prêtât pas attention. C'est une jeune bonne femme, debout, en casaque et en chapeau « Niniche », le nez en l'air, les cheveux ébouriffés. En quelques griffonis, Degas a évoqué ni plus ni moins que la charmante Ellen Andrée, qui, par sa grâce gamine, son tact parisien capiteux et léger, illumina le petit groupe Halévy, Degas, Meilhac, Renoir et *tutti quanti*. Ce n'est qu'un rien, mais un rien parfaitement exquis.

On a déjà pu, rien que par ce commencement de revue, constater que par ses motifs, l'œuvre de Degas, en tant que graveur complète sans la répéter son œuvre de peintre. Ce sont comme les études et les gammes d'un musicien, mais gammes et études qui ont en elles-mêmes la portée et l'intensité d'un morceau complet. Il explore ses thèmes, il les diversifie, il tourne autour sans cesse, soit qu'il les extraie de ses peintures, soit qu'il en tire le tableau à venir, soit enfin qu'il les brode conjointement. C'est déjà une excellente leçon, en ce sens qu'elle nous montre qu'en art, comme en littérature, comme dans les plus hautes spéculations scientifiques



DEGAS. — FEMME NUE A SA TOILETTE, LITHOGRAPHIE



DEGAS. — AU CIRQUE, LITHOGRAPHIE

et philosophiques, une idée est génératrice de mille aspects d'innombrables conséquences, d'enchaînements inépuisables. Ainsi, avec ces quelques sujets : le foyer de la danse, les ateliers de blanchisseuses, la scène du café-concert, le turf et le tub, — je note au passage une planche de petites scènes sportives en quelques coups de pointe, qui évoque et résume tout Epsom ou tout Longchamps — avec ces données spéciales, et en quelque sorte secondaires, l'artiste aborde et conquiert tous les domaines du mouvement, de la forme et de la couleur. C'est ce que la doctrine et l'enseignement exclusivement académiques ne comprendront sans doute jamais.

Il est vrai qu'il y a fort loin du nu académique, et même du nu de grande allure des débuts de Degas, aux nus réalistes de certaines séries dont il faut bien parler, encore que ce soit délicate matière. Nous faisons allusion aux scènes de ce que les Japonais dénomment les maisons vertes, ou le Yoshiwara, et qui suggérèrent à leurs artistes les silhouettes les plus élégantes, à leurs poètes les « concetti » les plus éthérés, tandis que Degas nous met en présence des anatomies les plus décharnées ou les plus croulantes. Et pourtant, n'existe-t-il pas un seul point de contact entre le nu ingresque de Degas débutant, et d'Ingres lui-même, et ces étalages effarants?... Rappelez-vous seulement certaines audaces de raccourci, de pose et d'étoffage de beaucoup des figures du *Bain turc* et vous êtes, plus que vous ne le pensiez d'abord, sur le chemin de cette lithographie d'un monstrueux et affreux comique, la *Fête de la patronne*, que l'on peut qualifier sans trop de paradoxe de « l'ingrisme exaspéré. »

Une série très à part dans l'œuvre et cependant la prolongeant directement : c'est celle des *monotypes* dont j'ai déjà dit un mot, mais qu'il est bon de définir une fois pour toutes, car ce procédé, assez peu généralisé, et pour cause, n'est pas accessible à beaucoup d'artistes, ni à beaucoup de collectionneurs. Étant donnée une belle plaque de métal, sur laquelle on pourrait faire tous les travaux d'incision et de morsure, s'abstenir tout d'abord de rien de ce genre; peindre avec l'encre à impression sur cette surface unie ; enfin cette encre étant encore toute fraîche, prendre une feuille de superbe papier, et, l'appliquant sur la planche, tirer une épreuve bien égale, bien vigoureuse si la peinture est vigoureuse, si elle est légère, bien vaporeuse. Là-dessus, essuyer la planche et passer à un autre sujet. L'épreuve ainsi obtenue est dite *monotype*. A la vérité, le mot n'est pas rigoureusement juste, car on peut tirer de ces épreuves, deux ou trois encore, et au plus, étant entendu que ces tirages successifs seront d'un effet différent, et de moins en moins affirmé, puisque la quantité d'encre diminue sur la planche. Par conséquent, il pourra y avoir entre ces deux épreuves de la même peinture, le même écart qu'entre un effet de nuit noire et un effet de clair de lune, ou entre un crépuscule et une lumière matinale. On dira sans doute qu'il



DEGAS. — FEMME NUE A LA PORTE DE SA CHAMBRE, LITHOGRAPHIE



DEGAS. — LA CHEVELURE, MONOTYPE.

serait plus simple de peindre un sujet sur une toile, ou de peindre directement sur le papier, ou alors de faire une véritable gravure tirée à plusieurs exemplaires. Eh! non, car cette peinture transportée sur papier possède à la fois les qualités de la gravure que la peinture sur toile n'aurait pas, et une richesse picturale sinon superieure à celles de la gravure, fût-ce à l'aqua-tinte, du moins toute différente, et qui emprunte son attrait, un peu mystérieux, précisément aux vertus speciales du papier, et sa séduction à cet état intermédiaire entre la peinture et la gravure, sans

être proprement ni tout à fait l'une ni tout à fait l'autre.

On comprendra donc aisément que de tels objets ne soient pas accessibles à beaucoup de collectionneurs, puisque le fait même qu'ils sont uniques, ou rarement doubles, et triples plus rarement encore, force l'artiste à en demander un prix élevé, et que d'autre part, les préjugés tenaces relatifs à la valeur respective de la gravure et de la peinture mettent assez peu d'artistes à même d'imposer au public une feuille de papier qu'on pourrait à la rigueur payer cher si un dessin y était exécuté directement mais qu'on hésite à considérer comme aussi précieux quand ce dessin y est seulement transporté, fût-ce à un unique exemplaire.



DEGAS. — AUX AMBASSADEURS, Mlle BÉCAT, LITHOGRAPHIE

Quelques très rares personnes avisées autant que peu esclaves des idées courantes avaient du vivant de Degas compris l'intérêt et apprécié l'originale beauté de ces ouvrages si à part. Ses monotypes sont une des parties de son œuvre où



DEGAS. — LA SORTIE DU BAIN, LITHOGRAPHIE

il s'est montré le plus libre, le plus entraîné, le plus endiablé. Il ne se souvenait d'aucun précédent même parmi ses autres travaux, et ne s'embarrassait d'aucune règle.

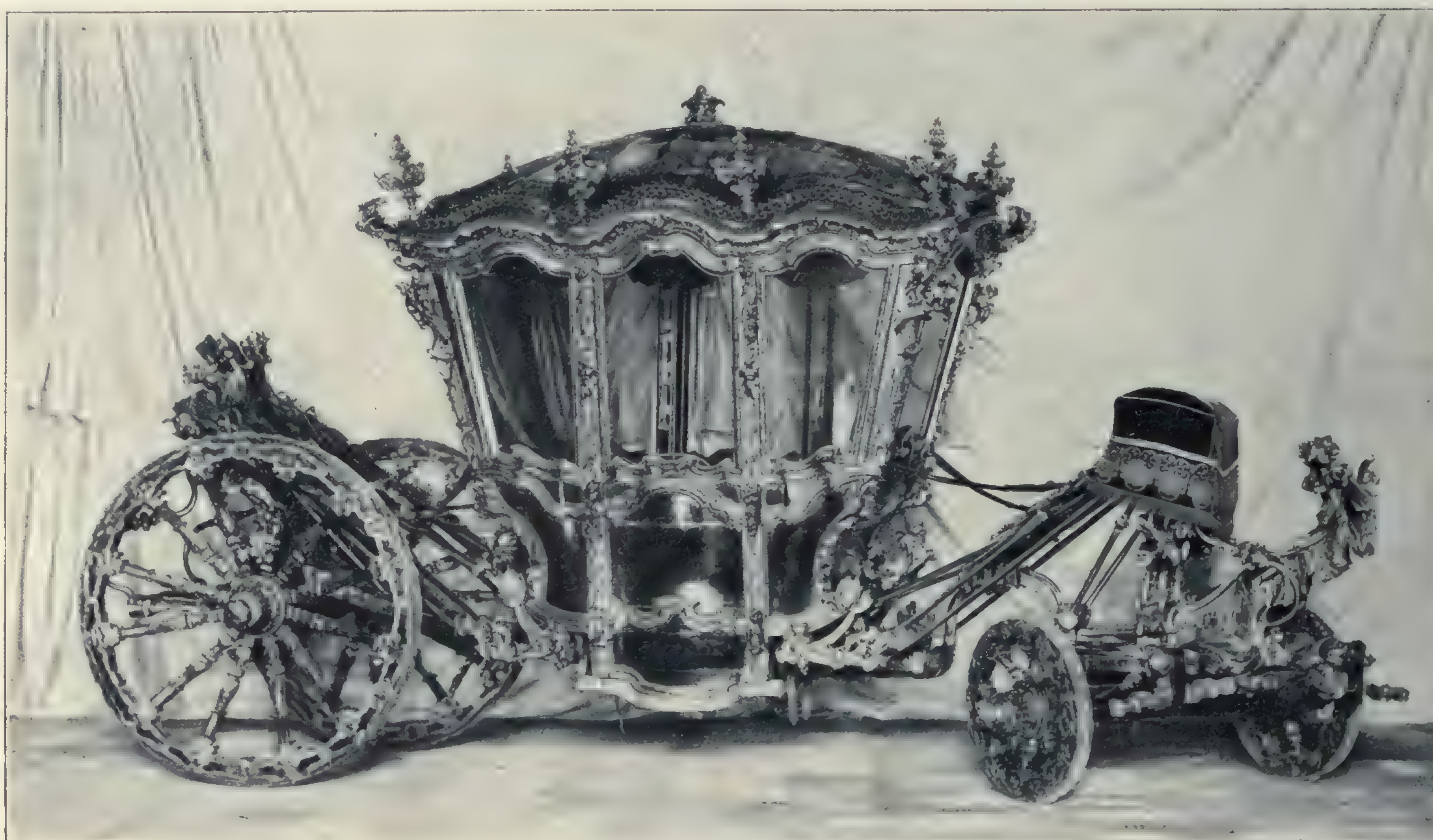
De là cette impression un peu de rêve qui se dégage de ces scènes de toilette, de ces couchers à la lampe où le volume des corps est modelé d'une façon aussi insaisissable que puissante, de ces quelques paysages enfin qui demeureront dans l'œuvre de Degas comme un de ses plus attrayants paradoxes.

On se rappelle peut-être l'exposition qu'il fit vers 1892 de toute une série de paysages dont aucun n'avait été exécuté d'après nature, et que Degas avait fait pour soutenir cette assertion que le paysage doit non pas se copier, mais s'inventer. Assertion qu'il est, cela va sans dire, loisible de discuter, mais que Degas avait brillamment illustrée. C'étaient des monotypes, seulement rehaussés de pastels, ce qui leur rendait, pour les amis des genres, valeur de peintures proprement dites. Quelques-uns qui n'avaient pas été enrichis de ces rehauts demeurèrent dans ses cartons, et ils ne sont pas parmi les pièces les moins attrayantes. Un est un magnifique lever de lune, d'une gravité mélancolique fort pénétrante ; et soudain, presque sans changement le même motif sert de prétexte et de cadre à une *Promenade de famille* d'un accent humoristique irrésistible.

C'est ainsi que par les jeux de son opiniâtreté, Degas apportait sans cesse des leçons que les artistes intelligents et chercheurs sauront mettre à profit. Et, si les circonstances ou les hommes, ou lui-même, n'ont pas voulu qu'un tel solitaire fût appelé à donner un enseignement direct, il est déjà, et sera de plus en plus un de ceux qui auront éveillé et formé le plus d'élèves.

ARSÈNE ALEXANDRE.

En souscription : Le Peintre-Graveur illustré. Tome IX. — E. Degas, par Loys Delteil.



REMISES DE BELEM. — CARROSSE DE JEAN V. — 1705

CARROSSES PORTUGAIS

Nulle part, le luxe des voitures n'a atteint un degré tel qu'en Portugal, nulle part il n'a été poussé à une telle extravagance. Les caballerizas du palais royal de Madrid, les remises du Petit Trianon de Versailles n'offrent rien qui puisse être comparé aux voitures de la cour portugaise ; au nombre de vingt et un sont réunis ces carrosses avec les livrées de leurs cochers, les harnais de selle et de trait dans l'ancien manège du palais de Belem en une sorte de musée ouvert depuis 1905. Impossible d'imaginer une somptuosité pareille à celle de ces équipages, une ornementation plus fastueuse, plus exhubérante. Dans ces étonnants véhicules, pas un coin qui ne soit fouillé, évidé, guilloché, contourné, tarabiscoté. Les charrons, les ferronniers, les menuisiers, les ébénistes, les sculpteurs, les peintres, les décorateurs, les ciseleurs, les ornemanistes, les tapissiers se sont donnés le mot, se sont efforcés d'arriver aux résultats les plus imprévus. Les sculpteurs ont enrichi ces véhicules de groupes, de statues en bois peint et doré, d'animaux, d'allégories qui se développent au milieu de décors, d'attributs de nuages, de feuillages, de fleurs; ils en ont mis en avant, en arrière, sur les socs, les roues, les timons, partout, partout. Les peintres ont couvert les panneaux des coffres, les glaces des portières, des côtés, du fond, de peintures aux sujets variés, allégories pastorales, luttes d'hommes et d'animaux, paysages, etc.; les ferronniers ont modelé les ferrures, les poignées de portière au feu de l'enclume, qu'ensuite les ciseleurs ont guillochées, émaillées; que les doreurs ont dorées, les transformant en véritables bijoux ; les tapissiers, à leur tour, sont venus avec des lampas, des damas, des soieries plus délicates, plus riches les unes que les autres, en couvrir les sièges, en atténuer l'éclat des glaces avec des rideaux, des transparents ; enfin, des ivoiriers y ont établi des parquets avec cette matière précieuse, l'ivoire. Ils sont arrivés à créer ainsi des objets imprévus, prestigieux, des œuvres que l'on pourrait presque qualifier d'hallucinées, en dehors de tout bon sens, de toute loi, de toute règle. Ces véhicules luttent sans désavantage avec les créations délirantes des temples et des bronzeries



REMISES DE BELEM. — CARROSSE DE MARIE-ANNE D'AUTRICHE. — 1708

de l'Extrême-Orient entrevues par leurs conquistadores et leurs navigateurs dans leurs voyages triomphants à Calient et Goa.

Les principaux artistes portugais furent employés à la décoration de ces carrosses. Parmi les sculpteurs, nommons : Joaquim Deitão, Alexandre Lopez, élèves de l'italien Alexandre Giustis, l'auteur des nombreuses statues du palais de Magra, Andermo Ferreia, Joaquim José de Barreas, Carlos Amattuci, etc; parmi les peintres : Jerommo Barreas, Ferreiras, Joao Antonio Narciso, Gaspar Ragraso, Jerommo Andrade et un des premiers artistes de l'époque, le plus autorisé, représentant de la peinture en Portugal pendant la seconde moitié du XVIII[e] siècle, Pedro de Carvalho Alexandrino, né en 1730, dont on voit au musée national de Lisbonne, un projet de plafond des plus décoratifs d'un très beau caractère. Bien d'autres artistes seraient à citer, mais à quoi bon! Restons-en là. D'ailleurs, pour beaucoup, pour la plupart, leur collaboration est restée anonyme.

Ces voitures sont d'une perfection de construction, d'une solidité de charronnage dont, pour nous faire une idée, nous n'avons qu'à nous rappeler qu'elles parcouraient, il va y avoir deux cents ans, les chemins portugais encore moins entretenus qu'aujourd'hui, aux montées et aux descentes continuelles, remplies d'ornières semées de pierres et de cailloux, aux innombrables fondrières.

Voici d'abord d'anciennes litières plus ou moins ornées, puis le carrosse dans lequel, paraît-il, Philippe II, d'Espagne, Philippe I[er] de Portugal fit en 1619 son entrée à Lisbonne, après que le duc d'Albe eut fait pour lui, la campagne du Portugal, vaste et massif chariot revêtu extérieurement de bandes de cuir, constellées de clous de cuivre de toutes dimensions. Vient ensuite le carrosse — mais celui-ci est de fabrication française — aux panneaux couverts de délicieuses peintures, offert par Louis XIV en 1666, à la princesse Maria Francisca Isabel de Savoie lors de son mariage avec le roi Affonso VI qui fut suivi de tant de malheurs. Voici maintenant deux berlines — les premières véritablement portugaises, de ces fastueuses voitures — que Pedro II fit construire en 1668, lors de son scandaleux mariage avec la femme de son frère dom Affonso VI, qu'il venait de détrôner et avait exilé aux Açores avant de l'emprisonner dans un appartement retiré du palais de Contra où il végéta de longues années, jusqu'à sa mort. Lors de son second mariage avec la princesse Marie Sophie de Neuville, en 1687, Pedro II commanda une troisième berline, toujours des plus luxueuses, aux délicieux panneaux peints de sujets allégoriques.

Plus riche, plus luxueux encore est le carrosse donné à l'archiduchesse d'Autriche, Marie-Anne d'Autriche à l'occasion de son mariage avec le fastueux Joao V, en 1708. De

style encore Louis XIV, complètement ajouré, ses portières sont décorées de peintures d'un goût délicat et fin. Mais, ce n'est pas là le carrosse de mariage de l'archiduchesse et du souverain, celui-ci, de même caractère que le précédent, au parquet d'ivoire niellé, à dessins de marqueterie, est tapissé de soie brochée gris cendre, brodée et ouvragée.

Arrêtons-nous au carrosse — d'origine italienne — offert en 1715 par le pape Clément XI à Joao V. Décoré de statues allégoriques, il montre des glaces sur toutes ses faces.

Nous voici arrivés aux carrosses triomphaux, au nombre de trois, d'une richesse hyperbolique, ayant figuré en 1706 au cortège de l'ambassade extraordinaire de dom Rodrigo de Menezas envoyée par Joao V auprès du pape Clément XI le donateur, au souverain de la dernière voiture dont il vient d'être question. Contentons-nous de dire deux mots du principal d'entr'eux, de celui dont se servit l'ambassadeur. Signalons d'abord les superbes groupes allégoriques figu-



REMISES DE BELEM. — CARROSSE DE JEAN V. — 1706

rant ces fleuves notamment, le Tage, le Douro, etc, qui en décorent l'avant et l'arrière ; les riches revêtements rocaille sous lesquels disparaissent les roues, forment contraste avec la richesse relative du coffre au parquet en ivoire.

Le carrosse dont usait ordinairement Joao V n'est pas moins riche avec ses glaces devant, derrière, à droite, à gauche, décorées sur fond d'or de légères et vaporeuses peintures allégoriques. Celles de la porte de droite, par où entrait et descendait le monarque représente, soutenue par deux sirènes, la conque sur laquelle voyage Neptune à qui Cérès offre les premiers fruits de la terre. Les revêtements de bronze qui recouvrent la ferronnerie jetés à profusion sont ciselés avec un art infini.

Dans ce véhicule, comme dans les précédents, l'influence française se retrouve très lisible quoiqu'avec une emphase et un grossissement indéniable. C'est dans ce véhicule qu'à la fin d'octobre 1905 le roi dom Carlos I[er] et le président de la République Loubet traversèrent les rues de Lisbonne.

A côté du carrosse du roi faisons une place à celui de son frère l'Infant dom Francisco, guère moins luxueux, à fond de satin clair broché de fleurs et de feuillages.

Le carrosse qui a conduit la princesse Maria Anna Victoria en Portugal lors de son mariage avec le prince



REMISES DE BELEM. — CARROSSE DE JEAN V. — 17[illegible]

héritier, plus tard José I[er], en 1728, aux délicates peintures sur ses panneaux est digne des précédents.

Arrêtons-nous maintenant à deux extraordinaires berlines, datant, l'une, d'un peu avant le milieu du XVIII[e] siècle, exactement de 1740, d'un rococo achevé, d'un tarabiscoté qu'on croirait impossible, véritable chef-d'œuvre du genre; l'autre, de 1788, guère moins surprenante que la première. Ces deux étranges véhicules servaient encore il y a quelques années à traîner à Lisbonne, dans les processions, deux statues de la Vierge.

Le carrosse de José I[er], daté de 1750, aux roues laquées rouge avec des rechampies or, ne le cède en rien à ceux de son père. Sur le panneau du fond est peint l'étranglement d'un lion par un solide et ferme gaillard qu'un groupe d'hommes et de femmes regarde et admire. A quoi se rapporte ce sujet ? s'agit-il d'une simple fantaisie de l'artiste, nous n'en savons rien.

Voici maintenant cinq étranges cabriolets, quatre à deux roues, un à quatre, construit à la fin du XVIII[e] siècle, relativement simples, destinés aux promenades des princes portugais dans les parcs et jardins royaux.

Restent quatre derniers carrosses à peu près aussi luxueux que ceux dont nous venons de nous occuper. Contentons-nous de les signaler, sans plus. Les décrire ne nous mènerait qu'à des répétitions. Le premier, construit en 1777, pour le mariage de la princesse Maria Francisca Benedicta, sœur de la reine Maria I[er]; le second et le troisième datent de 1785 et ont été donnés à la princesse Joaquim ou Carlota le jour de son mariage avec le prince Joao — plus tard — Joao VI. Le dernier est une berline commandée pour conduire la reine Maria I[er] à la cérémonie de la consécration de la basilique d'Estrella, fondée par elle, qui eut lieu en 1790.

Il conviendrait encore de parler des livrées et des harnais de ces divers véhicules accrochés le long des murs de la salle où ils sont remisés; cela nous mènerait trop loin. Contentons-nous de dire, qu'ils témoignent du même luxe extravagant. Plus de la moitié des voitures du musée, des carrosses, quatorze ou quinze — qui le croirait ? — avec les harnais, les cochers et valets de pied sans les livrées de gala que nous venons de signaler, étaient encore utilisées et sortaient en certaines cérémonies officielles, à l'occasion de processions religieuses, alors que le Portugal avait encore, dernièrement, des rois et une cour. Maintenant, elles ne quittent plus leur remise.

C'est dommage.

PAUL LAFOND,
Conservateur du Musée de Pau.



REMISES DE BELEM. — CARROSSE DE JEAN V. — 1727

GOUPIL et C[ie], Editeurs-Imprimeurs. — Directeur : M. JOYANT. Imprimerie MANZI, JOYANT ET C[ie], Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

1918 N° 172

LES ARTS

L'INDÉPENDANCE AMÉRICAINE



ESPRIT-ANTOINE GIBELIN — PREMIÈRE IDÉE DU REVERS DE LA MÉDAILLE "LIBERTAS AMERICANA"

DIRECTION & RÉDACTION
15, Rue de la Ville-l'Évêque, PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
15, Rue de la Ville-l'Évêque, PARIS

PRIX NET : 3 fr. ; Etranger : 3 fr. 50

1918 LES ARTS N° 172

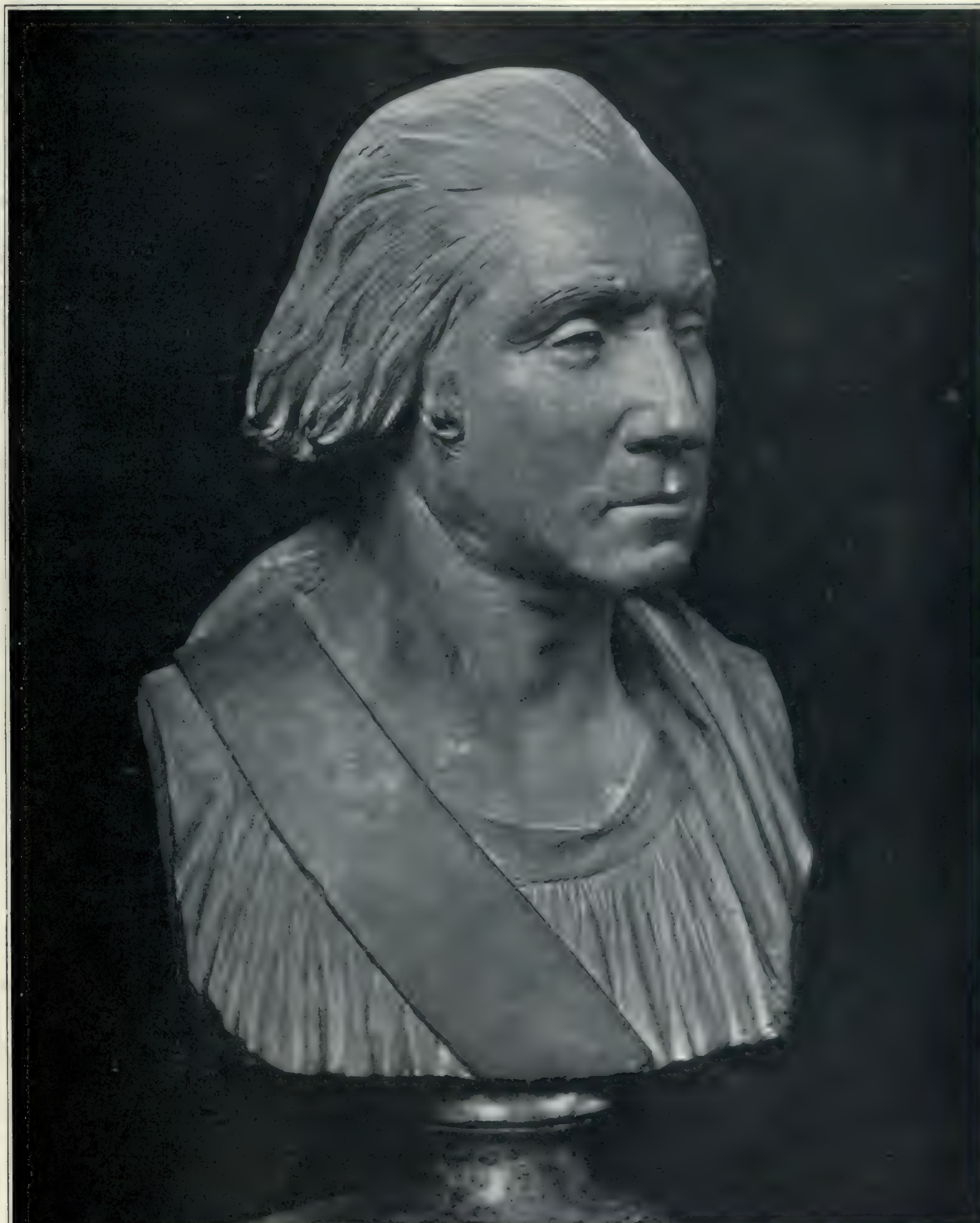


Photo Arnaud

HOUDON. — GEORGE WASHINGTON. — MUSÉE DU LOUVRE



BENJAMIN DUVIVIER. — MÉDAILLE DE GEORGE WASHINGTON (AVERS ET REVERS)

LES MÉDAILLES FRANÇAISES DE L'INDÉPENDANCE AMÉRICAINE



BENJAMIN DUVIVIER
MÉDAILLE DU COL. HOWARD (AVERS)

Afin de marquer mieux son étroite communion avec les États-Unis, la France s'associa de grand cœur, cette année, à la fête du 4 juillet, commémorative de l'Indépendance américaine. Le 4 juillet 1776, le Congrès ratifiait la fière déclaration que Jefferson avait eu mission de rédiger. Personne qui l'ayant lue, n'en ait retenu les termes : « Nous, les représentants des États-Unis d'Amérique réunis en Congrès général, en appelant au Juge suprême de l'univers de la pureté de nos intentions, au nom et par autorisation du bon peuple de ces colonies, publions et déclarons solennellement que ces colonies sont, comme de droit elles doivent être, États libres et indépendants... Et, pour le maintien de la présente déclaration, avec une ferme confiance dans la protection de la divine Providence, nous engageons mutuellement notre vie, notre fortune, notre honneur. »

La lutte fut acharnée, elle dura des années, mais, quand elle prit fin, le traité de Versailles assurait aux États Confédérés une indépendance que les querelles intérieures n'ont pu, à aucun moment, entamer.

A l'exemple de l'Antiquité et des gouvernements de l'Europe, les dirigeants du nouvel état songèrent à perpétuer, au moyen de médailles, le souvenir de ces événements et les noms de leurs libérateurs. Mais ils n'avaient pas, autour d'eux, de techniciens dont le talent fut à la hauteur des idées et des faits à interpréter. Un simple forgeron exécuta, dit-on, la première médaille qui ait offert aux citoyens reconnaissants, les traits du général George Washington en qui l'on se plaisait à incarner la victoire du Droit et de la Liberté. Un artiste établi là-bas, C.-C. Wright, grava aussi quelques médailles, mais de peu de génie. On s'adressa donc à l'Europe, c'est-à-dire à la France qui était le pays ami et allié et possédait, sans conteste, les plus beaux et les plus sûrs talents de l'époque.

D'ailleurs, pour étudier les projets de médailles, en discuter les symboles et fixer leurs inscriptions, nul n'était plus qualifié que Benjamin Franklin, le grand lettré de la nouvelle République et son représentant auprès de Louis XVI. Or, au moment où les premières commandes furent décidées, il se trouvait encore à Paris. Sa correspondance avec les autorités américaines témoigne de la large part qu'il eut dans la réalisation de cette suite numismatique. Mais il n'opina pas seul. Pour les légendes, l'académie des Inscriptions et Belles-Lettres dont, par destination, c'était la mission, fut chaque fois consultée; l'avis du docte abbé Barthélémy étant, en particulier, sollicité. Puis, suivant un usage assez répandu, entre les propositions de l'Académie que Franklin ou ses successeurs se réservaient de modifier, et les médaillistes exécutants, s'intercalaient des dessinateurs chargés de donner une première représen-

tation de la composition. Mais, la médaille a ses lois et le médailliste avait le dernier mot. Il s'ensuit qu'entre la conception première et la réalisation définitive, se relèvent parfois des différences sensibles. On en trouvera ici une nouvelle preuve, fournie par le dessin jusqu'alors inconnu des historiens de la numismatique des États Unis, que les *Arts* reproduisent. Il se rapporte, de plus, à l'une des médailles les plus importantes de la série, celle qui commémore la Liberté américaine.

Mais, à côté des symboles, il y avait les effigies. Les effigies des héros qui avaient mené les soldats de l'Indépendance à la Victoire. Pour perpétuer leurs traits, pour conserver la noble physionomie d'un George Washington dont la popularité soutenue a certainement dépassé tout ce qu'à connu la France en engouements justifiés ou non, le Congrès n'hésite pas à appeler le plus réputé sculpteur de l'époque, le grand Houdon précédé d'ailleurs par la renommée de ses bustes excellents et précis, de Franklin et de John Paul-Jones, exécutés durant les séjours en France de ces personnages. Houdon passe en Amérique d'octobre 1785 à janvier 1786, et c'est d'après les plâtres qu'il rapportera que seront gravées les effigies des médailles dédiées.

La participation des médaillistes français à la commémoration numismatique des actes de l'Indépendance américaine, s'étend de 1780 à 1790. Elle comprend :

De Benjamin Duvivier : les médailles du colonel de Fleury, — prise de Stony-Point ; — du général George Washington, — prise de Boston ; — des colonels Howard et Guillaume Washington ; — relatives, toutes deux, à la bataille de Cowpens ;

D'Augustin Dupré : les médailles Libertas Americana ; des généraux Nathaniel Green, — bataille d'Eutaw ; — et Daniel Morgan, — bataille de Cowpens ; — de l'amiral John Paul-Jones ; — combat naval du *Bonhomme-Richard* et du *Sérapis ;* plus la Médaille Diplomatique et celle de Franklin, avec évocation de ses recherches sur l'électricité.

De Nicolas Marie-Gatteaux : les médailles des généraux Horace Gates : — prise du général Burgoyne et de son armée à Saragota ; — d'Antoine Waynes, — prise de Stony-Point ; — du colonel John Stewart, relative au même fait.

A la date du 4 mars 1780, Franklin écrivait de Passy au président du Congres, Huntington : « Conformément à l'ordre du Congrès, j'ai employé un des meilleurs artistes à graver les coins pour la médaille destinée à de Fleury. Le prix d'un pareil travail est au delà de ce que je pensais, c'est-à dire 1.000 livres pour chaque coin. J'essaierai d'avoir s'il est possible les autres à meilleur marché. » Peine inutile, le prix global des médailles devait rester entre 2.000 et 2.400 livres et même les graveurs, parfois, sans l'obtenir il est vrai, demanderont davantage.

Pour cette médaille de de Fleury qui ouvre la série numismatique de l'Indépendance, Franklin aurait même pu dire qu'il employait le graveur le plus réputé, puisque la commande était allée à Benjamin Duvivier qui réunissait les titres de médailliste du roi, de graveur général des monnaies et d'académicien. Il montra dans cette médaille toute son habileté technique. Mais la figure du héros présenté en costume de général romain, tenant d'une main une épée nue et de l'autre un drapeau qu'il foule aux pieds, était peut-être bien subtile pour les citoyens du nouveau continent, point familiarisés comme les hommes de la vieille Europe, à la lecture des suites gravées et frappées sous les règnes de Louis XIV et de Louis XV. Duvivier devait répondre mieux aux sentiments d'outre-Océan avec la médaille dédiée au général Washington et commémorative de la reddition de Boston. L'effigie de Washington compte parmi les plus réussies qu'il ait exécutées — l'utilisation du buste de Houdon n'en diminuant en rien les difficultés, car la ronde-bosse et la gravure en médaille sont deux arts très différents. Quant au revers, avec le groupe formé par le



AUGUSTIN DUPRÉ
1.2. MÉDAILLE DE NATHANIEL GREEN
(AVERS ET REVERS)

AUGUSTIN DUPRÉ
3.4. MÉDAILLE DE DANIEL MORGAN
(AVERS ET REVERS)

général, à cheval, entouré de ses officiers, son élégance, sa vérité aisée étaient bien faites pour satisfaire l'objectivité des citoyens des États-Unis.

Mais, sans vouloir à l'occasion de cette série numismatique établir un parallèle entre Benjamin Duvivier et Augustin Dupré, il apparaît que celui-ci, alors à ses débuts ou presque, a apporté dans ses travaux pour l'Amérique, un charme, une nouveauté, une éloquence qui justifient l'estime extrême que l'on n'a cessé d'avoir, outre-Océan, pour ses œuvres (1), Gatteaux qui devait cependant donner à la France la belle médaille de l'*Abandon des Privilèges* où il se montra si heureux dans l'expression des personnages et des costumes de son temps, restant bien arrière.

Tout d'abord, Augustin Dupré eut mission de graver une médaille d'une singulière importance, celle de l'Indépendance. Libertas Americana, telle fut l'inscription de son avers. Dans l'esprit du Congrès, cette médaille devait perpétuer le souvenir des dates mémorables, — Déclaration de l'Indépendance (1777), — Capitulation des généraux Burgoyne et Cornwallis (1781), — que nul citoyen ne devait oublier. Elle devait, de plus, servir à reconnaître les sympathies, les concours d'outre-Océan qui avaient si largement facilité le succès des armées de la Liberté. Car, pour les hauts faits de guerre à l'actif des nationaux comme des alliés, la Constitution qui avait interdit les titres et décorations, prévoyait le vote d'une médaille spéciale, en or, reproduisant l'effigie ou symbolisant l'acte essentiel du personnage que voulait honorer le Congrès.

Mais, en fait, en dehors des chefs militaires américains et d'un seul français, le colonel de Fleury, aucun autre personnage allié ne fut l'objet de la frappe d'une médaille particulière. Pourtant les prouesses accomplies par les Lafayette, les Rochambeau, les de Grasse, les de Noailles n'avaient pas échappé au Congrès. Par exemple, à la suite de la capitulation de lord Cornwallis, Washington signale à l'assemblée « que l'infatigable ardeur qui animait tous les officiers et soldats de l'armée alliée, a été le principal facteur dans cet événement important » et qu'il doit, sous peine d'être taxé d'ingratitude, signaler l'assistance « empressée et remarquable » reçue des comtes de Rochambeau et de Grasse, du colonel Laurens et du vicomte de Noailles. Alors, l'assemblée, après de chauds remerciements adressés au général en chef et aux troupes, et l'engagement pris d'ériger à York, en Virginie, une colonne commémorative de l'avènement « avec les emblèmes de l'alliance entre les États-Unis et S. M. Très-Chrétienne » décide que « deux pièces de canon de campagne prises à l'armée anglaise seront offertes par le commandant en chef de l'armée américaine aux comtes de Rochambeau et de Grasse, qu'une inscription rappelant la décision du Congrès sera gravée sur chacune d'elles ». D'autre part, Lafayette recevait une épée d'honneur. Mais bien d'autres méritaient une marque durable de reconnaissance : ce fut le rôle de la médaille de la Liberté, d'apporter le témoignage de la gratitude des États-Unis.

On a fait et on fait encore, outre-Océan, grand cas de cette médaille. C'est qu'elle se présente, sans conteste, comme l'une des meilleures de la série américaine. L'avers est plein de feu si le revers est d'une grâce charmante.

(1) Voy notre *Augustin Dupré, orfèvre, médailleur, graveur général des monnaies*. Un vol. in-4° avec héliogravures, — édité par la Société de Propagation des Livres d'art (18[illegible]4). La même Société a publié depuis : *Jean et Benjamin Duvivier*, par Henry Nocq (1911).

Admirez le modelé heureux de la belle et énergique Liberté qui, la chevelure au vent, la pique jetée sur l'épaule et surmontée du bonnet phrygien, s'élance dans un rayonnement de gloire ardente. Au revers, le sentiment de l'antique se joint à l'élégance du XVIIIe siècle : Hercule enfant (l'Amérique), étrangle deux serpents, tandis qu'à son côté, une élégante Minerve (la France), une lance à la main, s'apprête à frapper le léopard anglais dont elle pare les attaques avec son bouclier fleurdelisé. Augustin Dupré avait vraiment signé là une œuvre excellente, de grand accent, avec du mouvement, une élégance rarement approchée depuis. Aussi un écrivain américain, M. Appleton, a-t-il pu dire : « Le génie de Dupré travailla cette idée dans une forme si magnifique, que cette médaille occupera toujours un rang élevé parmi les meilleurs productions de l'art moderne. » On apprécia fort, aussi, l'inscription du revers qui était, elle, de Franklin, comme d'ailleurs, l'invention même de la médaille : Non sine diis animosus infans (Pour vivre, l'enfant a besoin de l'aide des Dieux).

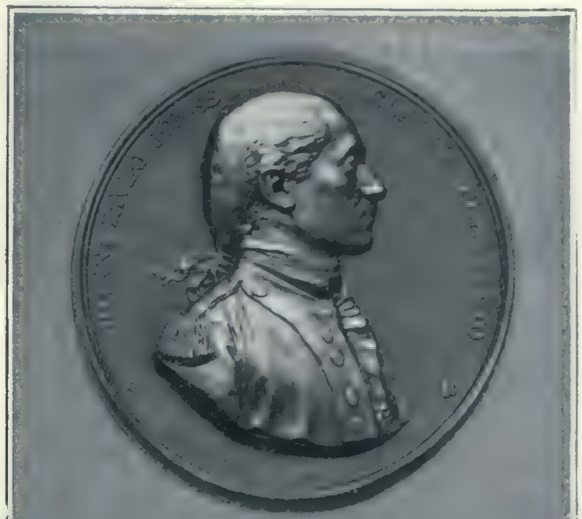
Il résulte, en effet, des lettres publiées par M. Loubat dans son capital ouvrage : *The metallic history of United States* (1878) que la pensée première de cette médaille revient à Franklin. A la date du 4 mars 1782, il écrivait à Robert R. Livington, secrétaire d'État pour les Affaires Étrangères : « J'avais eu l'idée de frapper une médaille depuis le dernier grand événement (la capitulation de lord Cornwallis) dont vous m'avez rendu compte. Cette médaille représenterait les États-Unis sous les traits d'Hercule enfant dans son berceau, en train d'étouffer les deux serpents... L'anéantissement de deux armées entières s'est rarement produit en guerre ; l'on se fait ainsi une idée de la future force du nouvel empire... »

Le dessin que reproduisent les *Arts* et l'inscription qui le complète viennent confirmer cette paternité à Franklin, d'ailleurs affirmée par la tradition antérieurement aux textes publiés. L'auteur du dessin n'est autre qu'Esprit-Antoine Gibelin, un artiste bien oublié mais qui eût son heure de célébrité comme rénovateur de la fresque en France. C'est lui qui décora l'amphithéâtre de l'École de chirurgie à Paris, maintenant École de Médecine. Il avait aussi peint des grisailles dans les deux frontons de l'École militaire, enfin Renouvier dans son *Histoire de l'Art sous la Révolution* signale de lui deux autres projets de médailles. L'un était destiné à décorer le revers d'une médaille au Bailli de Suffren, dont Dupré a précisément gravé le portrait. L'autre intéresse la Convention.

Voilà l'atmosphère du dessin retrouvé. Mais il y a autre chose : Gibelin qui avait vécu longtemps en Italie et qui était autant antiquaire qu'artiste, a mis sa marque dans la figure de Minerve qui brandit la lance conformément aux indications relevées sur les meilleurs monuments antiques. A l'exécution, le geste fut modifié, sans doute en vue de répondre à une conception plus moderne de l'arme de combat. Le berceau, précisé par Franklin, perdit aussi de son importance. Bref, ce dessin, en même temps qu'il apporte la preuve écrite de la participation du grand américain, — *argumentum dedit Benjamin Franklin*, précise la note manuscrite, — témoigne, une fois de plus, du soin avec lequel étaient autrefois étudiés les motifs devant entrer dans le champ d'une médaille. Un esprit élevé, Franklin, une compagnie compétente, l'académie des Inscrip-

tions et Belles-Lettres, décidaient l'un du sujet, l'autre du commentaire littéraire; des dessinateurs rompus à pareil exercice: Boullogne, Coypel, sous Louis XIV; Bouchardon, Cochin, sous Louis XV, en indiquaient l'ordonnance; le graveur exécutait après avoir discuté, modifié, en invoquant les règles de son art et les exigences de la frappe.

La médaille de la Liberté était prête en 1783 et, à la date du 15 avril, Franklin avisait Robert R. Livington de l'envoi à son adresse d'un exemplaire en argent pour le président du Congrès, accompagné de deux autres en cuivre pour lui-même, notant: « la frappe sur cuivre semble ressortir mieux. » Il annonçait encore l'expédition d'un certain nombre d'exemplaires pour les membres du Congrès. En même temps, il avisait son correspondant de la remise au roi et à la reine de France, de deux médailles





AUGUSTIN DUPRÉ
LIBERTAS AMERICANA (AVERS)





AUGUSTIN DUPRÉ
LIBERTAS AMERICANA (REVERS)



1.3. AUGUSTIN DUPRÉ. — MÉDAILLE DE JOHN PAUL JONES (AVERS ET REVERS)
2. N.M. GATTEAUX. — MÉDAILLE DE HORACE GATES (REVERS)

en or, et de médailles en argent à chacun des ministres, « comme preuve devant parvenir jusqu'aux siècles futurs, de l'obligation que nous avons à cette nation. » Une médaille d'argent était aussi, par ses soins remise au grand maître de l'ordre de Malte, Rohan-Polduc, qui avait été favorable à la cause de l'Indépendance.

Augustin Dupré fut non moins heureux avec les médailles de Nathaniel Green et de Daniel Morgan. Dans cette dernière, notamment, tout est vif, fouillé, coloré; de plus d'une audace extrême. M. Charles Blanc, pourtant adversaire de la multiplication des plans en médaille, ne peut marchander son approbation. Le « combat de Cowpens livré en Amérique par Daniel Morgan, a été le sujet d'une médaille qui semble frémir sous le mouvement des cavaliers qui bondissent et des fantassins qui fuient dans un fond, creusé par les plis imperceptibles du métal, et où la fumée du canon va s'évanouir. »

Mais des qualités plus sculpturales recommandent la médaille de John Paul-Jones, qui suivit. A l'avers comme au revers, cette pièce de cinquante-quatre millimètres prend allure de bas-relief tant il y a de couleur en elle, d'ampleur dans son exécution. Et quelle virtuosité décorative dans le revers, évoquant superbement et *fidèlement* le combat, alors très populaire, soutenu par l'amiral Paul-Jones monté sur le *Bonhomme-Richard* contre le *Sérapis*. Là encore, Augustin Dupré avait eu à compter sur l'objectivité américaine. Les États-Unis ayant voté une médaille à Paul-Jones celui-ci la voulait, en effet, fidèle. Or, il avait été tout d'abord mal servi par le premier médailliste auquel il s'était, de lui-même, adressé pour traiter ce sujet.

A la date du 29 août (9 septembre 1788) il écrivait d'Oczacoff à Thomas Jefferson, alors chargé d'affaires des États-Unis en France: « Je vous envoie ci-joint, pour l'académie des Inscriptions et Belles-Lettres un extrait de mon journal sur mon expédition de France en Hollande, dans l'année 1779, mais j'ai plus confiance cependant dans votre jugement qu'en le leur. Il y a un médailliste qui a exécuté pour moi trois médailles: l'une représente le combat entre le *Bonhomme-Richard* et le *Sérapis*. La position des deux navires est assez exacte, mais les figures importantes sont situées beaucoup trop près des principaux objets, et il les a placées du côté d'où vient le vent, au lieu de les placer comme elles

étaient réellement du côté de la mer, du *Bonhomme-Richard* et du *Sérapis*... Il serait utile de voir cette médaille quoique ce ne soit pas une chose à copier... » Aussi, pour éviter toute critique remit-on à Augustin Dupré une gravure qui représentait à la satisfaction de l'amiral américain, la célèbre rencontre. On peut constater ici quel parti merveilleux, a tiré le médailliste de cette mer mouvante, de ces voiles déployées, de tout ce branle-bas de combat.

Pour l'effigie de l'avers, Augustin Dupré n'avait eu qu'à suivre le beau buste exécuté par Houdon dès 1781 et dont le « plâtre teinté » avait figuré au Salon de cette année-là. Il s'essaya d'abord dans un profil plus grand que celui de la médaille, afin d'avoir bien dans la main la physionomie du héros. — Ce profil, coulé en bronze, est aujourd'hui conservé à la Librairie publique de Boston en même temps que d'autres documents relatifs aux médailles américaines et provenant de l'atelier d'Augustin Dupré.— Peut-être aussi, Paul-Jones qui fit de fréquents séjours en France et qui devait y mourir en 1792, posa-t-il devant le médailliste. Quoi qu'il en soit sa médaille fut, pour Dupré, l'occasion d'une œuvre excellente.

Le dernier travail d'Augustin Dupré pour l'Amérique a été la médaille dite « Diplomatique ». Elle devait être remise aux ministres et personnages influents qui se seraient trouvés en rapport avec la jeune République, ainsi qu'en témoigne la lettre adressée à la date du 30 avril 1790 par Thomas Jefferson, devenu secrétaire d'État, à William Short chargé d'affaires des États-Unis en France : « Il est devenu nécessaire de décider le présent qu'il sera le plus convenable d'offrir aux diplomates lorsqu'ils prendront congé de nous. Notre choix s'est fixé sur une chaîne et une médaille d'or ». La médaille fut exécutée par Dupré, tandis que les chaînes d'or étaient commandées au célèbre orfèvre Auguste. Sur l'avers, où se lie l'inscription : To PLACE AND COMMERCE. *(A la paix, au Commerce)*, l'Amérique est personnifiée par une reine indienne souhaitant la bienvenue à Mercure, dieu du Commerce ; le revers étant occupé par les emblèmes et les écussons de la nouvelle République. Médaille d'affaires autant que diplomatique comme on voit. Les exemplaires en furent peu multipliés. Par suite d'incidents de fabrication, deux médailles en or et six en bronze furent seulement frappées. Les médailles en or furent remises, l'une, au marquis de la Luzerne, ancien ministre de France aux États-Unis, l'autre, au comte de Moustier, ministre en fonctions.



1.2. AUGUSTIN DUPRÉ. — MÉDAILLE DE BENJAMIN FRANKLIN (REVERS ET AVERS)
3. BENJAMIN DUVIVIER. — MÉDAILLE DU COLONEL GUILLAUME WASHINGTON (AVERS)

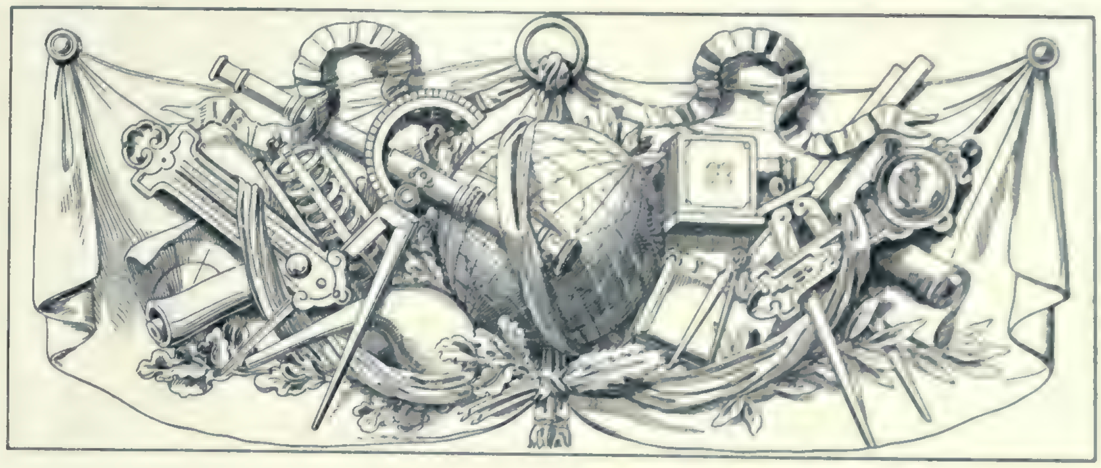
Dans ces commandes américaines, Augustin Dupré avait eu la part belle. Mais il s'était montré digne de la confiance à lui témoignée. Son œuvre est toujours pittoresque, mouvementée comme les événements évoqués, impeccable dans l'exécution. Mais la présentation en serait incomplète si l'on omettait d'y joindre la médaille qu'il a gravée en hommage à Benjamin Franklin : à l'homme, au savant, à l'ami. Benjamin Franklin et Augustin Dupré se connaissaient de longue date. Le grand américain habitait Passy, Dupré possédait à Auteuil, rue Boileau, une petite maison de plaisance. Matineux tous deux, ils se rejoignaient parfois quai de Billy, ou au Cours-la-Reine et venaient à Paris de compagnie. Dès 1778, Augustin Dupré avait gravé le cachet de Franklin avec cette devise : *In simplici salus*. Aussi, quand en 1783-84, le philosophe âgé de près de quatre-vingts ans, songea à quitter la France, Dupré parut-il tout désigné pour graver la médaille que ses admirateurs français désiraient lui offrir. A l'avers ce fut, bien entendu, le profil de Franklin, mais rendu avec une vérité qui, par ses accents, atteint à une véritable grandeur.

Au revers, le génie élégant qui, d'une main, écarte la foudre qui éclate au-dessus d'un temple surmonté d'un paratonnerre, et, de l'autre main, désigne un sceptre et une couronne brisés gisant à ses pieds, est une libre interprétation de la devise composée par Turgot : ERIPUIT CŒLO FULMEN, SCEPTRUMQUE TYRANNIS. *(Il a ravi la foudre au ciel et arraché le sceptre aux tyrans)*.

Ainsi se trouve complétée la série numismatique américaine composée et gravée en France. Elle était assez belle pour qu'un texte imprimé vint, dès 1789, en fixer à jamais la signification, par l'adjonction d'un commentaire approprié. Ce fut le désir de Thomas Jefferson qui, à cette date, annonçait à Dupré et vraisemblablement aux autres médailleurs employés, son intention de « faire imprimer des explications de toutes les médailles, pour les envoyer avec les médailles aux souverains de l'Europe... »

Ceci se passait il y a près de cent trente ans. Il s'agissait alors de l'indépendance d'une seule nation. Quelle va être la numismatique de 1920 qui marquera, l'espérance en est sûre, la libération de tant de peuples, petits ou grands, opprimés par des hordes mauvaises ?

CHARLES SAUNIER.



LA STATUE DE WASHINGTON

PAR JEAN-ANTOINE HOUDON

Aux premières rencontres de France et d'Amérique, l'art français ne fut pas absent. Il y intervint comme témoin ; j'allais dire comme agent de liaison. L'un de nos plus grands statuaires, le plus « représentatif » sans doute, pour parler comme nos amis d'Amérique, des qualités spécifiques d'une sculpture proprement française, Jean-Antoine Houdon, conféra à l'amitié naissante des deux peuples, la consécration des chefs-d'œuvre.

Aujourd'hui que, de cette amitié plus que séculaire, magnifiée désormais par tout ce qu'elle aura ajouté de noblesse et d'efficacité à la morale internationale, est sortie, comme pour rassurer et exalter la conscience humaine, la magnanime intervention des compatriotes de Washington et de Wilson à l'aide du droit violé et de la civilisation menacée, l'Académie des Beaux-Arts a pensé qu'il n'était pas inopportun — dans cette salle où, dernier survivant de l'Académie royale de peinture et de sculpture et l'un des premiers membres de l'Institut reconstitué, Houdon vint souvent s'asseoir — de rappeler ce chapitre d'une belle histoire.

La statue de Washington doit faire l'unique objet de cette courte étude (1). Mais si l'on en avait ici le loisir, combien d'autres témoins pourrait-on citer — sans parler de la création de la ville fédérale qui reçut le nom de Washington et que dirigea notre compatriote le major L'Enfant — de la part prépondérante des artistes français dans ces premiers rapports des deux pays (2). Le premier, je crois, fut le cénotaphe de Richard de Montgomery, major général des armées américaines, tué le 31 décembre 1775 au siège de Québec, qu'un récent historien américain appelle *our first national monument*. Décrété par un vote solennel des treize États de l'Union, en témoignage durable de la reconnaissance nationale », il fut, de l'avis de Franklin, commandé à J.-J. Caffieri ; exposé, avant d'être expédié à New-York, au salon de 1777, il a été gravé par Saint-Aubin (3).

Le second fut le buste, ou plutôt les bustes de Franklin. Il était arrivé à Paris le 21 décembre 1776 et aussitôt « les yeux du monde, comme écrivait l'auteur des *Mémoires secrets*, s'étaient fixés sur ses moindres mouvements ». Madame du Deffand n'avait pas laissé passer un jour pour l'annoncer à Walpole ; un rapport de police avait soigneusement relevé le signalement du docteur, qualifié couramment de *Quaker* à cause de l'austérité de son costume et de ses cheveux sans poudre qui tranchaient fortement au milieu des modes et des « têtes poudrées » de Paris. Avec son bonnet fourré, ses bésicles, ses gros bas, ce bonhomme sans épée excita l'intérêt et la curiosité des artistes. Ce fut à qui obtiendrait la faveur de l'avoir pour modèle. Cochin en fit aussitôt un dessin ; Greuze un portrait ; Saint-Aubin une gravure ; Nini cinq médaillons au moins et Caffieri, toujours à l'affût de l'actualité, exposait au Salon de 1777 un

(1) Ont été utilisés pour la rédaction de cette notice — en dehors de notes personnelles recueillies au cours d'un voyage aux États-Unis, aux archives nationales et dans les correspondances, journaux et mémoires contemporains — les très précieux articles d'Anatole de Montaiglon et Duplessis, *Houdon, sa vie et ses ouvrages* (*Revue universelle des arts*, 1855). — Le rapport du colonel Sherwin Mc Rae, publié en 1873, par ordre du sénat des États-Unis et traduit en 1905, par M. F. Regamey (*La statue de George Washington, par Houdon*, Paris, 1905, in-8. — *Memoirs of the life and works of J. A. Houdon* by Charles H. Hart and Ed. Biddle (Philadelphie, 1911, gr. in-8).

(2) Voir J. J. Jusserand, *En Amérique. Jadis et maintenant*. Paris, Hachette, 1918. Le chapitre sur *le Major L'Enfant et la Cité fédérale* (p. [illegible]-192), est riche de documents nouveaux.

(3) Le monument est des plus simples. Aucune effigie du héros ; une urne funéraire — accostée d'un trophée militaire et d'une branche de cyprès à droite, des emblèmes de la liberté à gauche avec cette inscription : [illegible] — est posée sur une tablette soutenue par deux consoles à triglyphes du style le plus classique. On aurait quelque peine à y reconnaître la main de l'auteur du buste de [illegible], si la branche de cyprès jetée contre l'urne n'était exactement celle qu'il utilisa pour le monument de Madame Favart et l'allégorie de l'Amitié pleurant sur un tombeau. C'est un des accessoires décoratifs de l'atelier de Caffieri.

buste qui obtint grand succès. Mais, toujours âpre au gain, il prétendit se prévaloir de ce portrait, « fait gracieusement » comme il le répétait avec la plus indiscrète insistance pour se réserver une sorte de monopole sur toutes les commandes dont Franklin allait disposer. Il s'attira de la part de celui-ci une verte réplique et au Salon de 1778, on vit paraître un nouveau buste de Franklin, mais signé cette fois du nom d'Antoine Houdon; ce fut comme un congé définitif signifié à Caffieri et le commencement entre le docteur et son sculpteur, de rapports de mutuelle estime et bientôt d'amitié, que les années ne firent que rendre plus solides.

Le fils de l'humble concierge de l'école royale des élèves protégés, le « petit Houdon » qui avait grandi parmi les sculpteurs, joué dans l'atelier de M. Pigalle et tourné dans ses mottes de glaise les billes de ses premières parties, était alors en pleine possession de son génie et de sa renommée. Il avait eu trente-sept ans le 20 mars de l'année où fut exposé le buste de Franklin ; il était depuis neuf ans revenu de Rome, précédé d'une réputation précoce que lui avait méritée l'admirable statue de *Saint Bruno*, à Sainte-Marie-des-Anges. Dès 1771, en même temps que son délicieux *Morphée*, morceau de réception à l'Académie, il avait exposé le buste de Diderot, et celui-ci avait aussitôt reconnu en lui le « sculpteur simple et vrai », selon son cœur. Depuis, chaque Salon avait ajouté à sa célébrité, si bien que, lorsqu'en 1779, le grand marin que nos journalistes appelaient « l'illustre corsaire » et que ses compatriotes qualifiaient de « Père de la marine américaine », le commodore Paul Jones, arriva à Paris, acclamé par une popularité qui, de la cour aux salons, des salons aux faubourgs et jusque chez les modistes, émut le peuple tout entier, la Loge des Neuf-Sœurs chargea Houdon de sculpter son buste.

Cette loge des Neufs-Sœurs était, en même temps qu'un institut maçonnique, une sorte de cercle où gens de lettres et artistes aimaient à fréquenter. Franklin, qui en fut le vénérable, y rencontrait Chamfort, Florian, Fontanes, Joseph Vernet, Greuze, Houdon, Piccini, Garat, Parny — d'autres encore. Paul Jones y fut fêté, et c'est en souvenir de cette réception que la loge décida de demander le buste du héros à :

« Monsieur Houdon, le moderne Phidias, dont le ciseau magique imprime à son choix sur le marbre, tantôt les grâces de la beauté, tantôt l'expression, la force et la vigueur du génie. »

Tel était le langage du temps...

L'exemplaire original de cet admirable buste (1), sur la poitrine duquel Houdon ne manqua pas d'épingler la croix du mérite militaire décernée par Louis XVI au commodore (honneur insigne dont le congrès de Pensylvanie remercia officiellement le roi de France), se voit aujourd'hui au ***Pensylvanian Museum of art de Philadelphie***. La tête, si vivante dans son expression franche, directe, hardie et volontaire, se grave à jamais dans les yeux qui l'ont une fois regardée. Il me semble la reconnaître chaque jour dans nos rues, sur les robustes épaules et sous le grand feutre de nos chers alliés, les soldats des États-Unis, et nous l'avons tous vue, le cœur battant, défiler par centaines d'exemplaires, le 4 juillet dernier, devant la statue de Strasbourg.

Ce n'est donc pas seulement en France et en Europe, mais encore au delà de l'Océan, que le nom d'Antoine Houdon était célèbre, quand, le 22 juin 1784, le congrès de Virginie vota solennellement une résolution qu'il faut citer tout entière :

« Le pouvoir exécutif prendra toutes les mesures nécessaires pour l'érection d'une statue du général Washington, « du plus beau marbre et du meilleur travail possible ». Le socle de cette statue devra porter l'inscription suivante :

« L'Assemblée générale des États de Virginie a fait élever cette statue, comme un monument d'affection et de reconnaissance à George Washington, qui, unissant les mérites du héros et les vertus du patriote mises au service des libertés du pays, a rendu son nom cher à ses concitoyens et a donné au monde l'immortel exemple d'une gloire toute pure ».

« Fait en l'an du Christ... et en l'an de la République... »

Le gouverneur de l'État de Virginie, à qui incombait dès lors le soin de pourvoir à l'exécution de cette délibération, était Georges Harrisson. Il crut, en bon administrateur, que le plus pressé était de préparer, pour le statuaire qui serait choisi, une sorte de fac-similé, ***ne varietur*** de la personne même de Washington. Il écrivit donc, sans perdre un jour, à un portraitiste renommé de Philadelphie, Charles Wilson Peale, pour lui commander un portrait en pied du général, qui devait être fait sans aucun délai, soigneusement emballé et expédié à Paris à l'adresse de Jefferson, « afin que le statuaire désigné puisse achever son œuvre de la manière la plus parfaite ».

La commande fut fidèlement exécutée et même, pour la commodité du sculpteur au cas où il voudrait ajouter au piédestal quelque bas-relief historique, Peale eut soin de peindre, par-dessus le marché, dans le fond de son tableau, un panorama très exact de York-Town, avec la reddition de la garnison.

Le 20 juillet, Harrisson priait Jefferson de s'entendre avec Franklin pour le choix du sculpteur.

« L'intention de l'assemblée, écrivait-il, est que la statue soit l'œuvre du plus excellent maître. Je vous laisse donc le soin de le découvrir dans n'importe lequel des États européens. »

Jefferson et Franklin ne perdirent pas leur temps à aller chercher si loin! Dès le 10 décembre 1784, dans une lettre adressée à Washington lui-même, Jefferson exposait que l'artiste le plus digne d'exécuter sa statue était sans conteste :

« M. Houdon, sculpteur de cette ville et le premier statuaire du monde... J'ai causé avec lui, ajoutait-il, au sujet de votre statue. « M. Houdon pense qu'il est impos- « sible de rien faire de bon d'après un portrait peint » et il est si enthousiasmé à la pensée d'être chargé d'un pareil ouvrage qu'il offre d'aller en Amérique, toute affaire cessante, dans le dessein d'y faire, d'après nature, votre buste. Il estime qu'un séjour de trois semaines auprès de vous suffirait pour établir le modèle de plâtre qu'il rapporterait en France... »

(1) Au mois de juillet 1905, une démonstration fort imprévue fut apportée de l'extraordinaire ressemblance du buste modelé par Houdon, quand une délégation de la marine américaine vint redemander à la France les restes de son amiral. Avant de les déposer dans le cercueil de plomb que nous vîmes passer, recouvert de la bannière étoilée, sur l'esplanade des Invalides, on procéda à leur identification. Et le docteur Papillaud établit, par des mensurations rigoureuses, qu'il existait une parfaite analogie anatomique entre le squelette exhumé et le buste de Houdon (voir *Procès-verbaux de la commission du vieux Paris*, année 1905, p. 152).

Démonstration un peu macabre sans doute, mais à laquelle Houdon n'eût pas été insensible, non seulement de l'impeccable véracité de son art, mais encore de la puissance de l'art, éternel évocateur de vie et seul capable, avec l'amour, de triompher de la mort.

Dans une autre lettre au gouverneur Harrisson, Jefferson insistait encore sur le besoin qu'Houdon avait de « voire de ses yeux » son modèle (*actual view*, le mot revient sans cesse dans cette correspondance qu'on voudrait avoir le temps de commenter tant elle est riche de renseignements et laisse une réconfortante impression de belle simplicité et de savoureuse bonhomie).

L'honnête Harrisson était seul à s'étonner des exigences du sculpteur français. Ne lui avait-il pas fourni avec le portrait de Peale tous les éléments nécessaires ? Mais Houdon était de ceux dont la conscience et l'inspiration ont également besoin de la présence réelle de la nature. Que de fois déjà, non seulement par ses œuvres plus éloquentes, certes que tous les manifestes, mais encore par des déclarations formelles et publiques, n'avait-il pas fait connaître comment il entendait son métier et son art? On a conservé de lui cette pensée autographe, écrite à la fin de sa vie :

« Un des plus beaux attributs de l'art du « statuaire est de conserver, avec toute la vérité des formes » et de rendre presque impérissable l'image des hommes qui ont fait la gloire et le bonheur de leur patrie. »

Et il n'est pas douteux qu'en écrivant ces lignes, il pensait encore à la statue de Washington.

Certes, il n'avait pas besoin d'une tête historique pour produire un chef-d'œuvre. Les bustes des enfants de son ami Brongniart, qu'avec l'aide de notre cher Roty nous avons eu la joie de faire entrer au Louvre, ceux de sa femme et de sa fille qui sont venus les y rejoindre, en témoignent assez ! La nature et la vie suffisaient, sans la gloire, à émouvoir son génie et il aurait pu contresigner cette pensée de Pascal, vérifiée par tous les grands portraitistes : « A mesure que l'on a plus d'esprit, on trouve plus de beautés originales. » Tout de même, il n'est pas indifférent d'avoir devant son chevalet ou sa selle un Voltaire, un Rousseau, un Franklin ou un Washington... En présence des plus illustres modèles, d'ailleurs, Houdon restait l'observateur intransigeant, cherchant, puisant dans la vérité seule son inspiration et sa force — et plus agacé que flatté quand quelques littérateurs, s'exaltant en des proses trop lyriques, célébraient ses intentions — celles du moins qu'on voulait lui prêter — et la louaient « à côté ».

A propos du buste de Molière pour lequel il avait bien fallu consentir à se passer du modèle vivant mais qu'il n'avait entrepris qu'après s'être entouré de la documentation la plus précise... et c'est un grand regret pour nous de n'en pas connaître les éléments), il n'avait pu se tenir de protester contre les commentaires dithyrambiques parus dans les journaux du temps.

« Je prendrai la liberté de vous dire, écrivait-il le 14 avril 1778, au *Journal de Paris*, qu'en faisant la figure de Molière, je n'ai eu d'autre but que de faire en effet le portrait



Photo Goupil

HOUDON. — L'AMIRAL JOHN-PAUL JONES. 1783
MOULAGE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE NEW-YORK
DON DE M. J.-D. MILLET. — MUSÉE DE SCULPTURE COMPARÉE DU TROCADÉRO

de Molière. Si chacun l'a reconnu, cela est très flatteur pour moi : cela prouve que j'ai bien copié les modèles que j'ai eus sous les yeux, mais je n'ai pas eu la prétention de faire le portrait du « père de la comédie » dont vous dites que cette figure porte le caractère. Si les artistes la trouvent bien sculptée, j'en suis très glorieux; mais si, dans ses yeux, dans son air, on découvre que c'est lui qui a fait le *Tartuffe*, le *Misanthrope* et les *Femmes savantes*, je vous assure que je ne m'en doutais pas. La louange sur la ressemblance, sur le travail, je la reçois ; la louange sur les « intentions » que vous me prêtez, je ne le puis réellement pas!... Je vous demande pardon, monsieur, de ne pas me servir dans cette lettre de tous les termes d'art que vous avez insérés dans votre article et de beaucoup d'autres que je lis de temps en temps dans les brochures. Cela vient, je vous l'avoue, que je ne me sers guère du dictionnaire nouveau et que j'entends fort peu tous ces mots tous neufs, qui cependant sont très bien trouvés. Je m'en rapporte aux savants sur cet article, me bornant à tâcher de bien faire sans me piquer de bien dire. »

Et cela pourrait s'intituler la rencontre d'un pur sculpteur, tout entier à son métier, avec la critique d'art des purs littérateurs... S'il eût vécu de nos jours, il en eût entendu bien d'autres!

Houdon est là tout entier. Il va de soi d'ailleurs qu'il ne lui serait pas venu à l'esprit qu'un buste doive être un simple fac-similé, une matière de moulage. S'il lut jamais les *Réflexions sur la sculpture*, de Falconet, il y trouva sans doute çà et là un peu trop de « littérature », mais il approuva certainement, à un mot près, peut-être, des propos comme celui-ci :

« En se proposant l'imitation des surfaces du corps humain, le sculpteur ne doit pas s'en tenir à une ressemblance froide et telle qu'aurait pu être l'homme avant le souffle vivifiant qui l'anima... C'est la nature vivante, « passionnée » que le sculpteur doit exprimer..... »

Il eût vraisemblablement mis en garde le charmant auteur de *Pygmalion et sa statue* contre tout parti pris prémédité de « passionner » la nature; il lui eût dit que c'est de l'observation profonde, de l'émotion intime de l'artiste que l'œuvre reçoit, dans sa facture, dans les nuances du modelé, ces accents révélateurs qui ajoutent à la réalité ce je ne sais quoi d'unique qui est la signature même des maîtres et qui, variant d'un maître à l'autre, constitue à travers d'inépuisables renouvellements, l'éternelle et charmante variété de l'art. Mais il tenait, il enseignait que le devoir, même des plus grands et des plus forts, est d'abord la docilité, « l'humilité » devant la nature. Il eût malaisément compris la théorie romantique en vertu de laquelle, devant la souveraineté du génie — fort arbitrairement décernée parfois — et vaniteusement acceptée, le modèle n'est plus qu'une négligeable et vaine apparence, livrée en pâture à l'inspiration tyrannique qui l'escamotera ou le défigurera à son gré, sous prétexte de le transfigurer.

Il n'est donc pas surprenant qu'avant d'accepter la commande de la statue de Washington et quelque prix qu'il attachât à cet honneur, Houdon ait posé comme condition préalable qu'on le mettrait à même de « voir » le grand homme et que celui-ci consentirait non seulement à ce que son sculpteur l'étudiât, contemplât, dévisageât à loisir pour emmagasiner dans sa mémoire les moindres détails physionomiques de son être, mais encore qu'il se prêterait à toutes les mensurations et même aux moulages partiels jugés utiles à sa documentation : *to take the true figure by actual inspection and mensuration*, écrivait encore Jefferson à Washington le 12 janvier 1785. *He will have seen you; have taken measures in every part.*

Les négociations furent conduites diligemment. On pour-

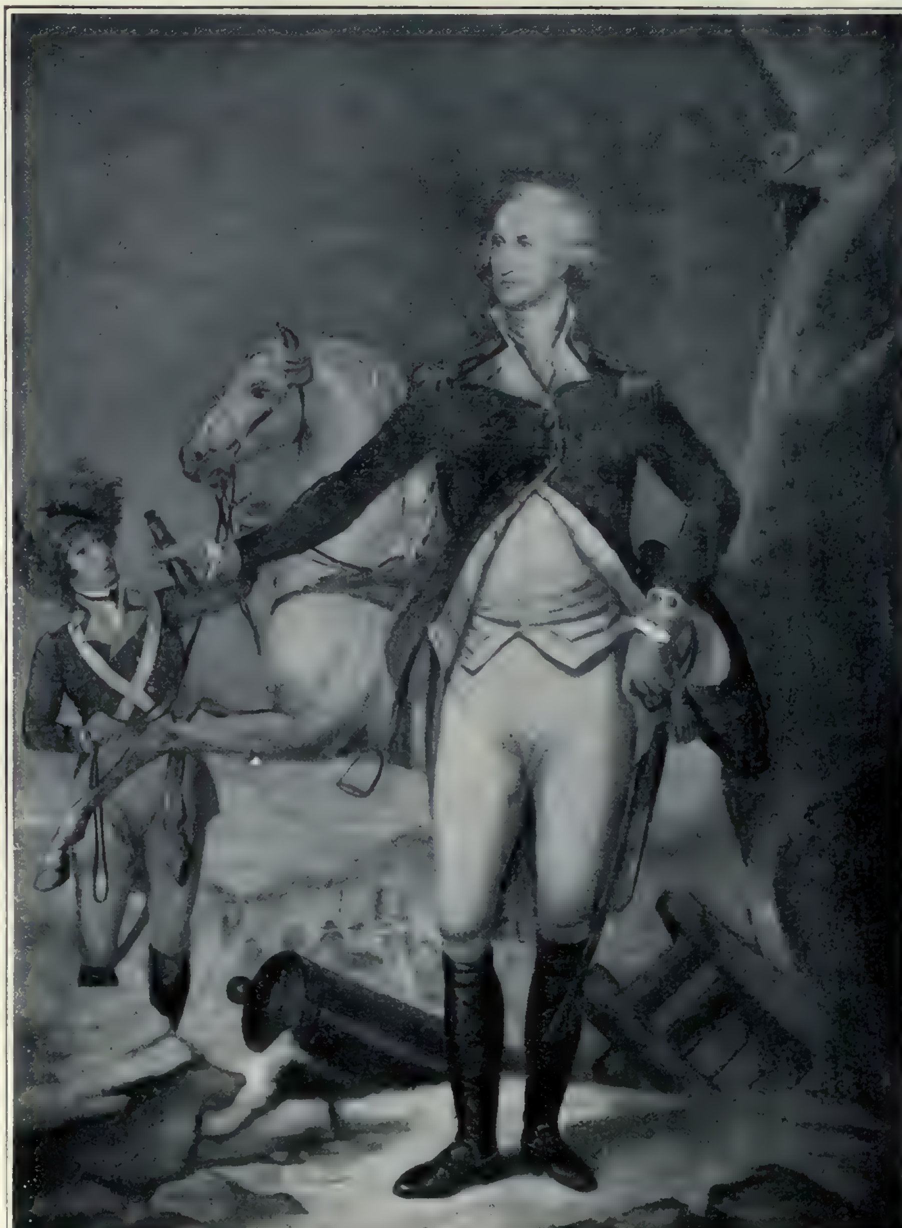


Photo Goupil.

JOHN TRUMBULL. — GEORGE WASHINGTON
APPARTIENT A M. DE NOLHAC

rait en raconter tous les détails ; il suffira d'en rappeler ici les conclusions. Houdon recevait 20,000 livres ou 1,000 guinées pour la statue et le piédestal en marbre : il serait indemnisé, pour lui et les deux aides qu'il se réservait d'emmener, de tous ses frais de route et de séjour (et les archives de l'État de Virginie ont conservé la note exacte de toutes les dépenses, frais d'hôtel, achats de plâtre de la main de Houdon). Enfin, s'il venait à mourir au cours du voyage, sa famille recevait une indemnité de 10.000 livres. Et cette dernière condition ayant rencontré quelque résistance de la part des représentants de l'État de Virginie, Jefferson prit sur lui de souscrire une assurance sur la vie au profit de son ami.

Rien ne peut donner l'idée, si l'on n'a lu toutes les pièces du dossier, du zèle, du tact, de la délicatesse de Jefferson dans ces démarches préalables. Il prend à cœur les intérêts de son ami; il sait quel honneur un pareil concours apportera à ses compatriotes ; il veut assurer au voyageur, dans ce pays nouveau pour lui et dont il ignore absolument la langue, un accueil plus qu'hospitalier : il prodigue les lettres d'introduction et de recommandation. A Washington en particulier il écrit : « Je ne vous ai jusqu'ici parlé que de l'artiste; mais je puis vous donner l'assurance que l'homme ne lui cède en rien; il est candide, généreux, désintéressé, ne travaillant que pour la gloire; digne à tous les points de vue de toute votre estime. »

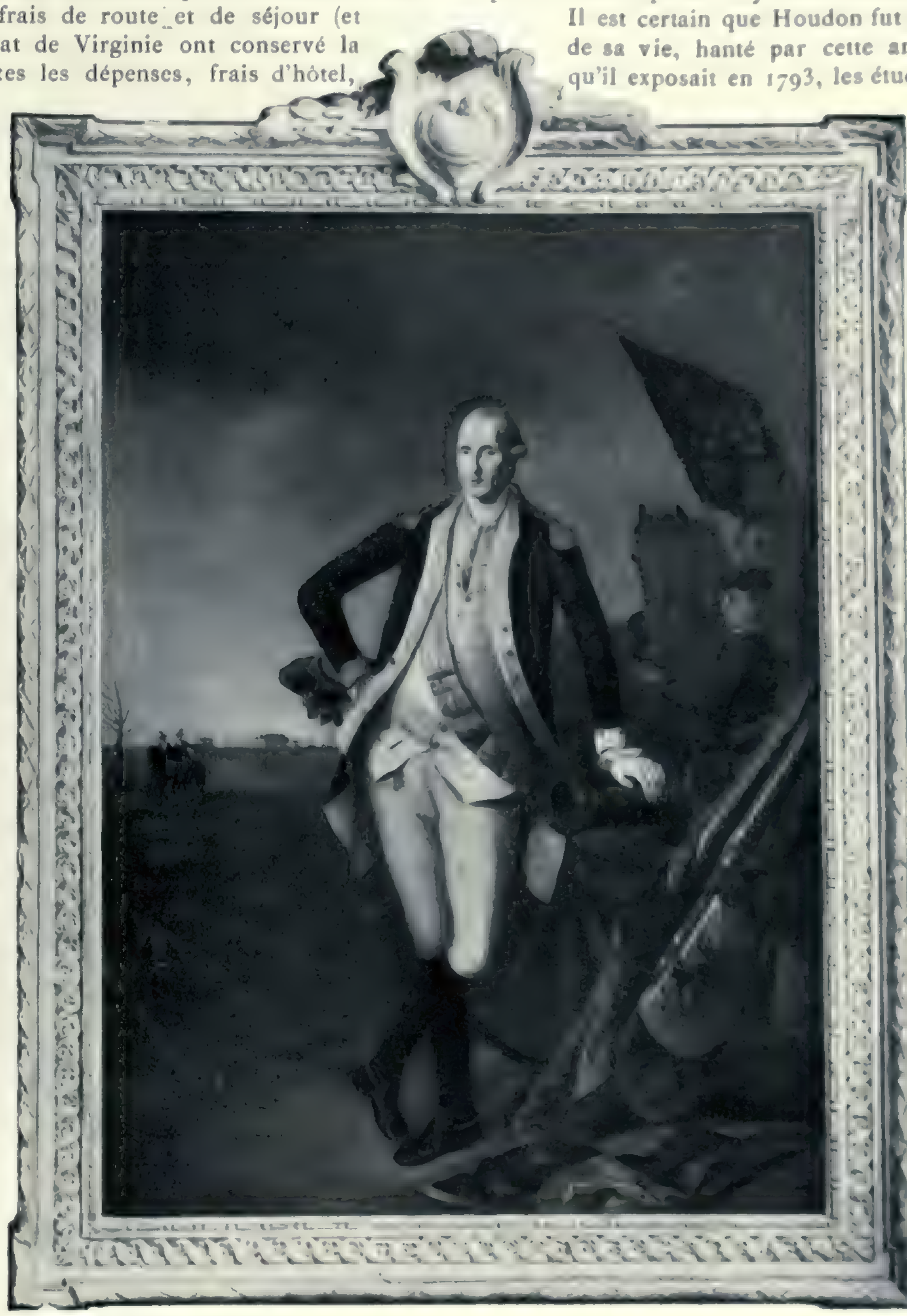


Photo Goupil.

CH.-WILSON PEALE. — GEORGE WASHINGTON

APPARTIENT A M. DE NOLHAC

A plusieurs reprises, il insinue que Houdon part avec le secret espoir que le projet d'une statue équestre, d'abord envisagé par le Congrès, puis écarté par raison d'économie, pourra être repris... Il y aurait beaucoup à dire à ce sujet.

Il est certain que Houdon fut presque jusqu'à la fin de sa vie, hanté par cette ambition : la maquette qu'il exposait en 1793, les études d'écorché de cheval qu'il présentait à l'Académie en témoignent. Mais le projet n'aboutit jamais et il n'y a pas lieu de s'y arrêter ici.

Tout était prêt : il ne restait que quelques formalités à remplir (1).

Le 20 juillet, Houdon rejoignait au Hâvre son ami et compagnon de route Franklin, et après une assez longue escale à Southampton, il débarquait à Philadelphie le 14 septembre, non sans avoir supporté, avec un stoïcisme inégal, vieux terrien endurci, toutes les épreuves accoutumées d'une si longue traversée.

Le 16 du même mois, Franklin annonçait à Washington l'arrivée prochaine de son hôte. Le général répondait qu'il ferait de son mieux pour rendre à celui-ci le séjour de Mount-Vernon agréable, et il écrivait à Houdon lui-même :

« J'aurais souhaité que l'objet de votre long voyage fût plus digne du génie de celui que l'on me représente comme le plus grand statuaire d'Europe. Soyez le bienvenu dans ma retraite. »

Le 20 octobre 1785, Houdon arrivait à Mount-Vernon. Rencontre émouvante certes et que l'imagination ne saurait aujourd'hui essayer de se représenter sans un frémisse-

(1) Le 20 juin 1785, Houdon priait le comte d'Angivillier, directeur et ordonnateur général des bâtiments, arts et manufactures, etc., de bien vouloir prendre la peine de venir chez lui voir deux statues en marbre qu'il venait de terminer (il s'agissait de l'*Été* et de l'*Hiver*), et il ajoutait que « chargé de faire le portrait du général *Washington* (etc.), il suppliait... de lui faire expédier le congé dont il a besoin pour environ cinq ou six mois pour aller remplir son objet (O-1 1219 Arch. nat.) ». Le congé était expédié le 25 juin 1785.

ment... Mais pour rester fidèle au caractère et à l'esprit du grand homme et du grand artiste que le vote solennel d'une assemblée populaire mettait ainsi en présence, il convient d'en parler en toute simplicité.

Écoutez-les. Le 2 octobre au soir, Washington note dans son journal :

« Nous venions à peine de nous mettre au lit, quand vers onze heures du soir, M. Houdon, envoyé de Paris par MM. Franklin et Jefferson, est arrivé ici, par eau, introduit par M. Perin, gentleman français ».

Et c'est tout! Les séances commencèrent sans tarder. Le vendredi 7, Washington note qu'il a encore posé pour son buste (1); il regarde avec curiosité préparer le plâtre qui doit servir aux moulages et Madison arrive exprès pour assister à l'opération. Le 25, M. Houdon « ayant terminé les affaires qui l'avaient amené, a demandé une barque pour reprendre le chemin de Philadelphie... » Quelle magnifique occasion perdue pour le reportage ! Quel parti n'eût pas tiré le moderne cabotinage d'une telle rencontre pour un pareil objet! C'est tout de même un grand charme que tant de simplicité et de bonhomie dans la relation d'événements si authentiquement historiques et de se trouver en présence de grands hommes qui restent de bonnes gens.

Houdon de son côté n'y mit pas plus de façon à son retour en France. Mais son gendre, Raoul Rochette, a témoigné que jusqu'en son extrême vieillesse, alors que tant d'autres souvenirs s'étaient effacés dans sa mémoire affaiblie, il avait gardé l'image lumineuse de son séjour au foyer de Washington.

Le buste exposé au Congrès pour provoquer, à la demande formelle de Houdon, toutes les remarques et critiques utiles, — soumis à l'examen des plus intimes amis de Washington, — obtint l'assentiment unanime. « J'ai vu hier la tête de notre grand homme, modelée par M. Houdon, écrivait Hopkinson à Jefferson. J'en ai été enchanté. Voilà certes un artiste de la plus haute valeur, on ne peut le regarder ce buste sans admiration... »

Houdon rentré à Paris, se mit aussitôt au travail. Mais une question préjudicielle devait être d'abord résolue. Quelle attitude? quel costume devait-on adopter pour la statue?

Dès le 4 janvier 1786, Jefferson avait entretenu Washington lui-même de ce sujet passionnément controversé : « Permettez-moi de vous demander, lui écrivait-il en finissant, s'il est une attitude spéciale ou un costume pour lesquels vous ayez une préférence ». Et Washington répondait le 1er août :

« J'ai seulement à observer que, n'ayant aucune compétence dans l'art de la sculpture et aucune qualité pour opposer mon goût personnel à celui des connaisseurs, je ne saurais formuler un avis. Je serai donc parfaitement satisfait de ce qui sera jugé convenable et approprié à la circonstance. A peine oserai-je insinuer que l'adoption littérale du costume antique me semble convenir moins qu'une légère dérogation en faveur du costume moderne, si je n'avais appris par le colonel Humphrey que, dans une conversation entre MM. West et Houdon, ce dernier parti avait été suggéré ».

Que de commentaires pourrait susciter un pareil texte, si l'on avait le loisir de s'y arrêter ici ! Rappelons en deux mots qu'on était à l'heure où, après les fouilles retentissante de Pompéi et d'Herculanum, la publication des *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce,* de Leroy, et de la première traduction, très médiocre d'ailleurs, de Winckelman (1766), le goût des amateurs commençait de revenir, avec une nuance d'exclusivisme, vers l'antiquité classique que l'on croyait, une fois de plus, découvrir dans toute sa pureté. L'honnête et inoffensif Vien, maître d'abord si mal écouté de David, s'intitulait pompeusement « le sectateur des Grecs ». Le nouveau directeur des arts, le comte d'Angivillier, inspiré par les archéologues et « pour rendre aux arts toute leur dignité » avait, dès l'avènement de Louis XVI, invité l'Académie royale de peinture et de scupture à « remettre en honneur le genre noble et sévère de l'histoire » (6 juin 1774).

David avait exposé au Salon de 1785 son *Serment des Horaces* et allait triompher au Salon de 1787 avec la *Mort de Socrate* : une conspiration universelle des moralistes, des philosophes et des archéologues élaborait — principalement dans le milieu romain, où pullulaient les docteurs allemands — une nouvelle doctrine de stricte observance que la Révolution, avec une logique implacable et une sorte de fureur sacrée, allait léguer aux esthéticiens du premier Empire. Et ce sera, en vertu de cette doctrine, hélas ! que l'œuvre de Houdon lui-même sera sévèrement revisée et son buste de Glück déclaré « contraire à toutes les règles de l'art et du beau », parce qu'il y avait marqué, discrètement d'ailleurs, les cicatrices que la petite vérole avait laissées sur le visage du grand compositeur... De cette pédagogie menaçante, qu'Eugène Delacroix résumait plus tard, en disant que ces maîtres « voulaient l'obliger à ramener un profil de nègre à celui d'Antinoüs », on pourrait suivre les effets, peut-être rien qu'à parcourir les couloirs de ce palais où s'alignent les images vénérables de vos prédécesseurs...

La même esthétique allait prescrire, pour les statuts des grands hommes « la nûdité héroïque et mythologique », que Canova, avec une implacable impartialité, imposait en 1804 à Napoléon et en 1816 à Wellington. Pour Washington (2), il est vrai, il se contenta entre ces deux statues, de la demi-nudité de César, et il le représenta, les cuisses et les bras nus, le torse moulé dans une cuirasse, assis sur un siège curule, méditant, non sans affectation, les tables de la loi qu'il tient dressées sur son genou, tandis que chez nous, un sculpteur moins illustre, Milhomme, ne laissait pour tout vêtement, au général Hoche, qu'un mince baudrier et un grand casque et l'asseyait tout nu, le glaive au poing, dans un fauteuil pareil à ceux que l'ébéniste Jacob avait fabriqués pour l'atelier de David.

En 1786, il était encore possible de discuter et de se défendre. Les timides objections de Washington, soutenues par le robuste bon sens de Jefferson et de Franklin, l'emportèrent sur les exégètes du « grand goût sévère et antique » ; le costume moderne fut adopté.

Que ne donnerait-on pas pour posséder complète la série des projets essayés par Houdon avant de s'arrêter à son parti définitif! Un voyageur allemand, d'ailleurs sujet à caution,

(1) On a soutenu que Houdon n'avait fait à Mount-Vernon qu'un moulage. Il est surabondamment démontré que c'est bien d'un « buste » qu'il s'agit. Les moulages pris par l'artiste, notamment ceux des épaules, devaient dans sa pensée servir à la statue équestre, pour laquelle le costume romain eût été sans doute adopté.

(2) Sur la statue de Washington, par Canova, dont nous ne saurions aborder l'étude dans cette notice, voir *Publications of the North Carolina historical commission*, Bul nº 8. *Canova's statue of Washington;* nous en devons l'obligeante communication à M. Jusserand.

F. Léonard Meyer, dont les *Fragments sur Paris* ont été souvent cités, parle d'une maquette de la statue de Washington qu'il avait vue dans l'atelier du maître, « portant le simple habillement d'un homme de la campagne, une veste légère, plissée, à moitié boutonnée, des sandales aux pieds avec un manteau attaché sur la poitrine, se développant sur les épaules et sur le dos, destiné à protéger un agriculteur du mauvais temps. Une main appuyée sur un bâton; l'autre posée sur des faisceaux consulaires, couverts du chapeau de la liberté. A ses pieds, une charrue ».

C'est le projet qui répondait le mieux à l'attente des partisans très nombreux d'une glorification officielle du « moderne Cincinnatus », du « père de l'agriculture ! » Des centaines de vers français et latins avaient été proposés par l'avance comme commentaires de la statue ainsi comprise. Houdon, s'il l'essaya un moment, ne s'arrêta heureusement pas à ce parti et, de la maquette décrite par Meyer, il ne retint qu'un simple détail dans l'œuvre définitive, qui, achevée et signée dès 1788, ne fut embarquée au Havre, sur le *Planteur*, qu'au mois de janvier 1796, après l'achèvement du Capitole de Richemond qui devait l'abriter.



Photo Goupil.

HOUDON. — GEORGE WASHINGTON — MARBRE — AU MUSÉE DE VERSAILLES

Telle qu'on la voit aujourd'hui, après plus d'un changement d'exposition, sur son socle, malheureusement trop élevé (1), au centre de la rotonde qui donne accès à la salle du Congrès, elle accueille le visiteur et évoque à ses yeux le général tel que Houdon le vit et lui parla. Il est debout dans son uniforme d'York-Town, culotte de peau, bottes ajustées, habit à la française (qui était bleu à revers jaunes), le gilet ouvert sur un fin jabot, le cou enveloppé d'une large cravate de mousseline roulée, d'où la tête émerge, — ce n'est pas assez dire, rayonne dans la lumière. Il tient de la main droite sa canne où se lit l'inscription : « Faict par Houdon, citoyen français, 1788 »; à sa gauche, se dresse un faisceau consulaire dont les treize baguettes symbolisent les treize États de l'Union. Le général y a posé son ample manteau qui fournit un motif de belles draperies et accroché son épée, désormais inutile. Un soc de charrue gît derrière les faisceaux, et cet accessoire, discrètement placé, mais un peu encombrant tout

(1) Pour répondre aux vœux nettement formulés d'Houdon, la statue dont les dimensions étaient « exactement celles de la vie » aurait dû être exposée sur un socle très bas pour que rien ne se perdît des souplesses de l'exécution, merveilleuse jusque dans les accessoires du costume, mais surtout dans le modelé de la figure. Mais le piédestal désiré par Houdon ne pouvant convenir à la [illegible] voulue par le Congrès en 178[illegible], il fallut se résoudre à le faire à la demande de cette [illegible] et au détriment de la statue qui, ainsi surhaussée, paraît trop petite et, dans sa partie inférieure, trop grêle.

de même, fut concédé sans doute aux partisans acharnés du « Cincinnatus moderne » qui continuaient de remplir le *Mercure de France* de leurs projets d'inscriptions. Ce quatrain d'un amateur peut donner une idée et forme le thème essentiel de toute cette très médiocre littérature :

Citoyens accourez ! entourez cette image
De trois héros en un couronnez les vertus,
C'est l'austère Brutus, c'est Fabius le Sage
Et le simple Cincinnatus.

Et certes, ces pauvres vers soutiendraient malaisément la comparaison avec la simple et fière prose de l'inscription votée par l'assemblée de l'État de Virginie.

A cette prose, consacrant l'hommage reconnaissant d'un peuple libre « à une gloire toute pure », le marbre d'Houdon s'accorde admirablement. Tout y est simplicité, sérénité, noblesse sans emphase ; c'est une commémoration, un témoignage plus encore qu'une glorification ; rien n'y déclame, mais tout y parle et semble fait pour concentrer l'attention sur le calme visage de Washington, rayonnant de droiture et d'énergie, dont le sculpteur a su, par un inexprimable modelé, mettre en évidence la plus persuasive expression. « Quiconque veut voir de ses yeux George Washington, vivre dans son atmosphère, bénéficier moralement de la présence du grand homme, n'a qu'à se rendre à Richmond. A ceux qui savent entendre, la statue saura parler » écrit dans un livre encore inédit, mais dont j'ai été admis à lire les épreuves, M. Jusserand notre éminent ambassadeur aux États-Unis, et il est impossible de mieux dire en moins de mots.



Photo Goupil. Musée de Versailles.

HOUDON. — GEORGE WASHINGTON
FONTE EN BRONZE OFFERTE A LA FRANCE PAR LES ÉTATS DE VIRGINIE

A Versailles, le 18 août 1910, recevant officiellement une réplique en bronze de la statue de Washington offerte à la France par un groupe de citoyens de l'État de Virginie, le même M. Jusserand — qui avait tant contribué déjà à rendre plus efficace l'amitié franco-américaine en faisant apprécier en sa personne la plus haute culture et les meilleures vertus de chez nous, avait dit : « Dans ce palais consacré à toutes les gloires de la France, Washington est à sa place. Son amitié et celle du peuple américain pour nous sont une de nos gloires... S'il revenait au monde, il retrouverait dans les masses populaires qui se presseront, le dimanche, autour de sa statue, les mêmes Français dont il se plaisait à louer les vertus militaires, dont il admirait la chaleur de cœur, l'esprit fécond, la passion pour les idées généreuses ».

Depuis huit ans qu'elles ont été prononcées, quelle confirmation imprévue, prodigieuse — rationnelle tout de même et comme ordonnée par une profonde logique créatrice et providentielle — ont reçue ces paroles. L'amitié des deux peuples dont Salluste a par avance en quatre mots, condensé la formule : *idem velle, idem nolle, ea demum firma amicitia*, cette amitié pure de toute arrière-pensée basse ou médiocre, si haute que les Allemands, s'ils en ressentent les effets, sont incapables d'en comprendre l'inspiration, cette amitié qui « ne veut pas » laisser la voie libre aux forces déchaînées du mal, qui « veut » le droit et la liberté, la belle figure de Washington, énergique et sereine, semble l'approuver, l'encourager et la garantir aujourd'hui. En l'évoquant dans un marbre immortel, où il mit au service de la plus haute conscience américaine les meilleures qualités du clair génie français. Houdon, sans l'avoir pu prévoir, se trouve avoir symbolisé l'alliance future des deux Républiques, l'accord de leurs âmes et de leurs volontés... Et si l'on osait encore imaginer au séjour mystérieux du repos et de la récompense, je ne sais quel coin élyséen, réservé aux grands artistes, où parviendraient les bruits de la terre et se prolongeraient des *Dialogues des morts* toujours renouvelés, on aimerait à se représenter la joie d'Antoine Houdon venant annoncer à Ligier Richier, que sa chère ville de Saint-Mihiel a été délivrée par les descendants du général Washington !

ANDRÉ MICHEL,

Conservateur au Musée du Louvre.
Délégué de l'Académie des Beaux-Arts.
Séance publique annuelle des Cinq Académies
du vendredi 25 octobre 1918



Le premier Livre Français sur les États-Unis

La guerre d'Amérique a inspiré un petit chef-d'œuvre de la gravure française au XVIIIe siècle, et l'un des moins connus. C'est le recueil publié à Paris, l'année même du Traité de Versailles, en 1783, et devenu tellement introuvable que beaucoup d'amateurs en apprendront l'existence par cette reproduction fidèle. Le titre, au frontispice, est : *Recueil d'estampes représentant les différents événements de la Guerre qui a procuré l'Indépendance aux États-Unis de l'Amérique.* Il comprend seize gravures à l'eau-forte et au burin, d'un travail exquis.

Ce recueil est dû à deux collaborateurs, François Godefroy, « de l'Académie de Vienne », et Nicolas Ponce, « graveur de Mgr le comte d'Artois », interprète fameux de scènes galantes et vignettiste de talent. Lorsque ces artistes entreprirent leur publication, ils crurent répondre à une curiosité générale. Les événements avaient passionné les esprits et la popularité la plus enthousiaste entourait les héros du Nouveau-Monde, ainsi que la cause de la Liberté qui triomphait avec eux. Il était relativement facile de se documenter, grâce aux croquis et aux souvenirs des Français qui revenaient d'Amérique. Nos compositions attestent les recherches consciencieuses de tous les dessinateurs pour les paysages, les armes, les uniformes.

Le texte gravé qui les accompagne constitue, quand on le lit d'ensemble, un récit succinct, mais fort précis, des principaux faits de la Révolution américaine et de la campagne des alliés. Il a été fourni certainement par une plume autorisée, et le résumé du traité de Versailles qui le termine se trouve précédé de deux planches géographiques d'un réel intérêt, qui montrent les points importants visés par le traité (Tabago et le Sénégal à la France, les Florides et Minorque à l'Espagne) et le territoire des nouveaux états d'Amérique tels qu'ils sortent de la paix libératrice. Tout est donc conçu pour l'agrément, mais aussi pour l'enseignement du public.

Les plus vifs hommages sont rendus au courage des « insurgents » et à la justice de leur cause. Le combat de Lexington et la reddition du général Burgoyne à Gates commandant les milices américaines, à Saratoga, font le sujet des planches 4 et 5. Mais, comme il s'agit avant tout de mettre en lumière les épisodes où ont brillé les chefs de l'armée de Louis XVI, on n'est pas surpris de voir une planche ingénieusement réservée à chacun d'eux.

Voici le duc de Lauzun recevant la capitulation du gouverneur du Sénégal, le comte d'Estaing, à la Grenade, posant ses conditions au parlementaire du Fort-Royal, Bouillé envoyant Dillon exiger la reddition de l'ennemi campé dans une gorge de Tabago, Rochambeau à York-Town, faisant présenter à Washington l'epée que lui offrait le général anglais, avec La Fayette à gauche derrière lui, Bouillé encore dirigeant l'attaque de la forte position de Brimstone-Hill. On a tenu à réserver une place aux commandants des troupes espagnoles ; don Bernardo Galvez chevauche devant Pensacola à l'instant de l'explosion de la demi-lune, et le duc de Crillon, au siege du fort Saint-Philippe, assiste à l'incendie des magasins. Quelques anecdotes populaires ne devaient pas être oubliees ; il fallait rappeler au moins par une scène de fantaisie, la punition infligée au « maltôtier » Malcolm par le peuple de Boston au début de la révolution; et bien des lecteurs, instruits par les gazettes, s'intéressaient à nos chasseurs d'Auxerrois qui enlevèrent à l'assaut une batterie anglaise, à la prise de la Dominique, et au vaillant chevalier O'Connor, qui arrêta le cheval de lord Cockburn, gouverneur de l'île Saint-Eustache, au moment où un détachement anglais faisant l'exercice sur l'esplanade était attaqué à l'improviste par les Irlandais de Dillon.

De nombreuses compositions accessoires remplissent la première et la dernière planche. Elles rappellent des événements qui, pour n'avoir pas prêté au même pittoresque que les précédents, ne pouvaient cependant pas être omis, et auxquels se rattachaient des noms placés alors sur toutes les lèvres. Ce sont les victoires de Trenton et de Monmouth remportées par le général Washington, et surtout les exploits

des chefs des armées navales : D'Estaing, Du Chaffault, La Motte-Piquet, D'Orvilliers, Du Couédic, Kersaint, Grimoard, Paul Jones, l'amiral hollandais Zoutman, La Pérouse à la baie d'Hudson, et même le bailli de Suffren aux Indes. Ces petits sujets ne peuvent être regardés qu'à la loupe ; leur quantité indique chez les auteurs du livre l'intention d'être complets, de même que les listes des principaux officiers tués ou blessés dans cette guerre témoignent du désir d'intéresser un grand nombre de familles.

Nos graveurs avaient fait appel à quelques dessinateurs



SURPRISE DE S.t EUSTACHE

Le Marquis de Bouillé Gouverneur gen.al des Îles du Vent informé que la garnison de S.t Eustache se gardoit assés mal resolut de reprendre sur les Anglais cette Ile importante pour cet effet il embarqua a S.t Pierre de la Martinique le 15 9.bre 1781 avec 1200 hommes aux ordres de M.rs de Damas et Dillon sur 3 fregates une corvette et 4 bateaux aux ordres de M.r le Ch.er de Girardin. arrivé le 25 a la vue de l'Ile il commenca son debarquement ; mais un raz de maree inattendu, ayant submergé quelques chaloupes, et mis les fregates en derive, il se trouva a terre le 26 a 4 he.res du matin avec moins de 400 hommes, dans une situation si critique cet officier general prit le parti d'attaquer et marchant a pas redoublés au fort et aux cazernes, dont il etoit éloigné de 2 lieues, il y arriva a 6 heures a la tête de sa petite troupe M.r le C.te de Dillon avec ses Irlandais rencontra et culbuta un detachement de la garnison qui faisoit l'exercice sur l'esplanade ; le Gouverneur Cockbrun qui s'y rendoit a cheval, fut pris au même instant par le Ch.er Oconnor, et le Ch.er de Fresne et le S.r de la Mothe s'emparerent du pont levis et entrerent dans le fort alors la garnison mit bas les armes ; elle consistoit en 700 hommes des 13 et 15.eme regiment On y prit 68 canons 4 drapeaux 6 batiments marchands et 2600000.# d'argent dont les generaux rendirent une partie aux habitans auxquels ils avoient eté enlevés par l'Amiral Rodney et le General Vaughan lors de la prise de cette Ile (alors sans defense) par 4000 homes et 15 vaisseaux de ligne Anglais Peu de jours apres M.r de Damas joignit a cette conquete celle des Iles de S.t Martin et de Saba M.r Turmel faisoit la fonction de Major general et M.r Geoffroy dirigeoit le Genie a cette expedition

A Paris chez Ponce rue S.t Hyacinte maison de M. Debure A.P.D.R *Et chez Godefroy, rue des Francs Bourgeois, Porte S. Michel.*

notoires, Marillier, Le Barbier, le bon peintre militaire Le Paon, l'aquafortiste Bertaux, qui a signé à gauche le huitième cuivre ; Fauvel n'est autre que le futur archéologue d'Orient ; deux collaborateurs, William et Lausan, sont des inconnus. Les éditeurs se réservaient le droit de modifier les dessins fournis : ceux de Le Paon, que j'ai eus sous les yeux, sont en hauteur, et Godefroy et Ponce les ont interprétés librement.

Le grand succès répondit-il à leurs efforts ? On l'ignore. Après avoir essayé de placer l'ouvrage entier, ils mirent en vente séparément plusieurs de leurs planches. D'après les annonces de la *Gazette*, le prix était d'une livre 16 sous. Ainsi s'explique qu'il y en ait quelques-unes d'assez connues, alors qu'on ne rencontre plus au complet, sous son cartonnage ancien, l'élégant recueil composé pour faire aimer davantage l'Amérique à nos pères. Il méritait d'être remis au jour, à l'heure où les Américains et les Français livrent encore ensemble, unis fraternellement à l'Angleterre, les combats de la Liberté.

PIERRE DE NOLHAC
Conservateur du Musée de Versailles.

RÉÉDITÉ PAR GOUPIL & C.ie, EN 1918. — PRIX : 50 FRANCS.



ANTONIO POLLAJUOLO. — L'ENLÈVEMENT DE DÉJANIRE, MUSÉE FOGG

DEUX MUSÉES D'AMÉRIQUE

LE FOGG MUSEUM ET LA COLLECTION JARVES

En l'espace de moins d'un demi-siècle, le point de vue sur les Musées a beaucoup changé. Une sorte de décentralisation universelle s'est opérée. Des classifications nouvelles ont été imposées par le fait des répartitions différentes dans le groupement et l'appréciation des œuvres d'art. L'attention a été appelée sur des embryons de Musées qui sont devenus d'importants centres d'enseignement. Ils semblaient voués à l'obscurité, ou tout au moins résignés à la modestie, et soudain quelque circonstance, liée à l'évolution des études et des idées, ou simplement au développement des moyens de transport ou au déplacement des affaires, les a mis en pleine lumière. Des collections privées se sont dispersées aux quatre coins du monde au signal de marteau des commissaires-priseurs. Des donations incessantes, souvent espérées, non moins souvent inattendues, ont fait monter en grade des galeries de second ordre et ont complété l'effet des grandes ventes. Dans les grands États, il s'est formé de véritables plans de conquête pour explorer les maisons les mieux fermées ou pour combattre à armes au moins égales sur les champs de bataille des salles Drouot, Georges Petit, Manzi Joyant ou Christie ou bien encore pour emporter avec ou sans l'intermédiaire des marchands, quelque morceau capital des ateliers de notoires artistes ou de la maison de leurs héritiers.

Les églises, les palais, et jusqu'aux rues ou aux places publiques, ont contribué à cette création ou à cet accroissement de Musées plus ou moins lointains. N'avons-nous pas vu, pour ne pas toujours parler que des peintures, dans tels musées d'Angleterre, d'Amérique ou d'ailleurs, des façades tout entières de maisons anciennes transportées et remontées loin de leur place natale, tout comme de simples objets de vitrines? Et souvent ce fut l'intérieur même de la maison

et tout son contenu, meubles, tentures, tableaux, vieux objets usuels devenus nouveaux objets d'art. Car la peinture et la statuaire n'ont pas seuls contribué à ces changements dans la géographie des Musées, et les arts somptuaires (nous sommes bien loin de l'unique ou quasi-unique Musée de Cluny) ont contribué à créer des établissements ou des départements nouveaux un peu partout le monde. La statuaire elle-même a changé parfois de destination, puisque d'édifices démolis, à tort ou à raison, certaines parties de sculptures, figurées ou ornementales, ont été comme d'office dirigées sur le Musée. En fin de compte, l'on pourrait presque dire que, depuis cette ère nouvelle, toute œuvre



BENVENUTO DI GIOVANNI. — LA VIERGE, SAINT JEAN, SAINT AUGUSTIN, SAINTE MONIQUE ET SAINT NICOLAS DE VALENTINO, MUSÉE FOGG

d'art a le Musée pour aboutissement, retraite ou tombeau.

Par ce dernier mot, je me bornerai à faire allusion à cette doctrine un peu bien radicale, qui eut son heure de vogue et conserve peut-être quelques partisans, que les musées, conservatoires de mort, ou du moins de formules mortes, devraient être fermés comme nuisibles à tout esprit de création artistique. Sans s'attarder à discuter la vérité ou l'erreur de cette opinion, il n'y a qu'à constater que pour le moment, elle n'a point prévalu, puisqu'au contraire, comme nous venons de le voir, jamais les Musées ne se sont multipliés ni accrus plus qu'à notre époque, et que ce mouvement est loin de paraître s'arrêter.

Nous disions que cette évolution ne datait guère de plus d'un demi-siècle. A cette époque qui disait : Musée, disait quelqu'un de ces glorieux établissements : Louvre, Cluny, National Gallery, British, Pinacothèque, Belvédère, Prado, Offices, Brera, Vatican, Ermitage (hélas! qu'est-il à présent?) puis, en dehors de cela, il y avait bien des collections, des

galeries, provinciales ou étrangères; mais seuls des érudits tenaces ou des touristes intrépides en soupçonnaient l'existence, et en connaissaient plus ou moins le contenu. Aujourd'hui, un pays qui néglige ses Musées et ne les fait pas valoir par des transformations ou des enrichissements est, semble-t-il, un pays déchu. Au contraire, un pays en progrès songe immédiatement à créer ou à développer ses Musées.

Qui soupçonnait alors l'importance que prendraient le *Metropolitan* de New-York ou l'admirable *Museum* de Boston, qui ne lui cède guère, s'il ne le dépasse, jusqu'à ce que l'un dépasse l'autre, et ainsi de suite?

Mais en dehors de ces Léviathans et des vieux géants parisiens, italiens et londoniens, d'admirables établissements plus petits sont nés ou bien ont affirmé leur droit à la vie et à la pensée. Qui pourrait dire actuellement quels esprits ils nous préparent, quelles sociétés ils formeront, quels déplace-



R. VAN DER WEYDEN (ATTRIBUÉ A). — LA VIERGE ET UN DONATEUR, MUSÉE FOGG.

ments ils opéreront dans la pensée du monde? Regardez du côté de l'Amérique, sous l'angle des grandes émulations pacifiques comme dans la grande convulsion de la guerre mondiale elle a attiré notre attention et jeté au milieu de la tempête son intervention décisive. Du moins, il ne peut sortir que de belles choses des grands échanges de vues, des vastes et complexes comparaisons que favoriseront le développement des musées du Nouveau-Monde et les remaniements ainsi que les véritables découvertes que l'on doit faire dans ceux de notre vieux continent.

Ce n'est pas, aujourd'hui dans les vastes musées de Boston et de New-York que nous irons chercher des indications et des suggestions. Deux institutions, plus modestes, mais typiques, chacune en son genre, et toutes deux foyers intellectuels d'une grande intensité, nous retiendront assez pour qu'il y ait profit à les étudier, en eux-mêmes d'abord, puis, par rapport à la leçon que nous pouvons en tirer.

Il est à noter, avant tout, que les Américains prennent très à cœur la question des musées. Ce ne sont pas pour eux des objets de vanités, comme on l'a vu dans certains pays, ni du moyen de propagande et d'accaparement, comme cela s'est trouvé dans d'autres, ou enfin des œuvres de profits,

comme chez telle ou telle autre nation, et comme chez nous-mêmes, il est des esprits soi-disant « pratiques » qui n'ont que trop de tendances à les considérer. Le Musée est quelque chose, au contraire, de grave, je dirais presque de religieux. C'est le lieu de recueillement et de formation pour l'intelligence, pour l'imagination, pour le cœur, et dont non seulement le pays, mais le monde entier doivent profiter.

J'étais à Harvard en fin de 1916, à la veille de la déclaration de guerre, et je puis attester que ce petit (et si grand) Musée Fogg, avec ses primitifs italiens, ses collections d'estampes, ses marbres ou ses moulages helléniques, a été un des foyers où l'idée de Droit, de Justice, d'Intervention légitime, nécessaire, a été fomentée et d'où elle s'est élancée la plus ardente. Tous ces professeurs jeunes et forts, ce Directeur admirable de simplicité et de foi, paraissaient continuer simplement des travaux d'esthétique ou d'archéologie. En réalité, ils vivaient le présent par le moyen même du passé. Songez que le Musée des Arts était porte à porte avec la Faculté de Droit international, et qu'alors qu'on dansait encore beaucoup en Amérique dans certains milieux mondains, qui d'ailleurs, ne demandaient qu'à se passionner et qui depuis ont largement payé leur contribution à la Cause ; que, pendant que l'on ignorait presque dans le Far-West qu'il y eut une guerre; que la propagande allemande était encore active et forte ; l'on versait dans les centres intellectuels de Boston et de Cambridge, des larmes vengeresses sur le sort de Reims, et que, parti de l'art et de la beauté, on arrivait à la nécessité de mettre enfin la force à leur service et à celui de la Liberté. Il en était de même à Yale, et sans doute aussi à Princeton, et dans beaucoup d'autres Universités (Columbia en tête, cela va sans dire). Mais je ne les ai pas vues, alors, tandis qu'à Yale et à Harvard, pour prendre une image universitaire qu'on me pardonnera ici en faveur de son opportunité, j'ai vraiment senti l'identité de Pallas et de Minerve.



BOTTICELLI (ATTRIBUÉ A). — VIERGE ET ENFANT, COLLECTION JARVES

Un fascicule du Bulletin du Museum de Boston consacré au Musée Fogg, emploie une charmante expression en parlant des Musées. Il les appelle des endroits de « rafraîchissements intellectuel », *spiritual refreshment.* Je voudrais pouvoir citer en entier cet écrit, pourtant assez court, mais très complet, où l'on explique comment une collection qui ne contient pas d'œuvres foudroyantes des grands maîtres, peut contribuer à développer chez le visiteur par des morceaux secondaires mais parfaits et parfaitement choisis « ce monde intérieur » dont ils sont eux-mêmes l'émanation. Je voudrais pouvoir dire avec quels soins, en quelque sorte touchants, le vulgarisateur explique au passant le moins informé en quoi consiste la beauté des Primitifs malgré la différence de leurs tons plats rappelez-vous « le plat des grands maîtres » dont parlait fréquemment Degas) d'avec le clair-obscur auquel sont habitués nos yeux gâtés peut-être par notre art plus réaliste.

Mais il me faut parler des musées eux-mêmes, d'une façon qui sera plus sommaire que je n'aurais souhaité.

J'ai dit que le Fogg Museum avait un Directeur admirable de zèle et de foi. Je devrais ajouter (je crains qu'il ne soit fâché d'être mis en avant, mais rendre justice est un devoir) que M. Edward Forbes fut admirable aussi de



MAITRE INCONNU. — LE JUGEMENT DE PARIS. MUSÉE FOGG

générosité et de désintéressement, enrichissant des meilleures pièces de sa collection personnelle ce Musée, dont l'existence remonte à peine à une trentaine d'années.

C'est un véritable sanctuaire que ces salles de modestes dimensions, où brillent du plus doux éclat une centaine de peintures, italiennes du *quattrocento* pour la plupart, dont nous avons reproduit ici certaines des plus captivantes.

Le petit tableau à compartiments de l'*école giottesque* est un très pénétrant et richement décoré spécimen de ces autels portatifs où se réduisait aux proportions miniaturales la grandiose décoration des basiliques. Le triptyque de *Nicolo da Foligno*, est une œuvre à la fois de charme et d'ascétisme, de richesse et de ferveur, un de ces aspects exprimé par les deux saints des panneaux latéraux, l'autre par cette ravissante invention de l'Enfant, puisant à même l'assiette de cerises que lui tend un des anges étagés derrière le trône Virginal.

Benvenuto di Giovanni, un des plus remarquables maîtres siennois de la seconde période, est brillamment représenté par cette Vierge, entre saint Augustin, sainte Monique, saint Jean l'Evangéliste et saint Nicolas de Tolentino. Le



SASSETTA. — LA TENTATION DE SAINT ANTOINE. COLLECTION JARVES

groupe d'anges fleuris est à lui seul une création exquise, et qui rappelle ce que Filippino Lippi et Botticelli ont imaginé de plus délicat.

Le *Jugement de Pâris* ne se voit pas, pour le moment du moins, attribuer d'auteur. Il est d'ailleurs plein de saveur, ce berger qui deviendra un jour sans peine quelque *Pastor fido*, offrant si chastement la pomme aux trois non moins chastes déesses, Minerve en chaperon, Vénus qui, pour être plus sûre de sa séduction a dénoué ses cheveux et les a couronnés de je ne sais quelle coiffure dentelée.

Nous avons reproduit aussi, du Musée Fogg, un diptyque ou deux panneaux de triptyque, simplement attribués à Rogier Van der Weyden. Ils peuvent être l'un, une copie contemporaine d'une Vierge de Van der Weyden, l'autre, un original, et très beau, de Gérard David. Toujours est-il que c'est encore un numéro précieux et d'une incontestable valeur du Fogg Museum.

Il s'en faut que nous ayons ainsi mentionné tout ce qu'il renferme d'important et de rare. Je ne puis que citer sans détails la *Vierge aux Anges*, caractérisant la manière âpre et candide à la fois, de Spinello Aretino ; le *Mariage de sainte Catherine*, de Bernardino di Marietto ; le très beau Taddeo di Bartholo ; l'*Adoration des Mages*, de Cosino Tura; maints autres encore, qui tous sont présentés avec cette simplicité pleine de profonds égards qui est si caractéristique de l'intellectualisme américain.



SANO DI PIETRO (ATTRIBUÉ A). — COURONNEMENT DE LA VIERGE
COLLECTION JARVES

J'ai accepté sans les discuter les attributions de ces tableaux, et je dois avertir le lecteur, que cet article n'est point matière à rectification d'érudits. Nos amis « de l'autre côté de l'eau » sont eux-mêmes à cet égard d'une bonne volonté et d'une réceptivité à toute suggestion utile, vraiment exemplaires. Il suffit que les œuvres de grand prix qu'abrite le Fogg soient des spécimens aujourd'hui introuvables d'un art émouvant et raffiné entre tous, et que ces œuvres, quelles que soient leurs auteurs, contribuent à former des esprits aptes aux plus hautes spéculations.

D'ailleurs, sur cette question d'attribution, la préface au catalogue de la Collection Jarves, dont s'enorgueillit justement l'Université de Yale, est un modèle de sincérité et de bon sens. Elle serait également à répandre pour les idées judicieuses qu'elle expose en peu de pages sur la valeur des controverses qui ont prêté à tant de si gros volumes.

Appliquant directement ces réflexions au caractère même de la Collection Jarves, qui est formée, si on nous passe ce terme, de glorieuses œuvres modestes, l'écrivain commence par établir que les grands peintres de la muraille, en Italie, ne peuvent pas être jugés sur leurs tableaux de petites ou moyennes dimensions, que Dante ou Shakespeare ne peuvent l'être sur un simple sonnet. Il montre ensuite qu'il est de grands artistes, tels que Giotto ou Tintoret, qui ne peuvent être vraiment connus tant que l'on a pas vu et étudié l'Arena ou la Scuola di San Rocco. Ils ont, continue-t-il, déployé plus de force et d'ardeur en travaillant pour le peuple sur de vastes surfaces qu'en préparant sur le chevalet un petit ouvrage pour l'amateur particulier. Toutefois, les maîtres anciens, même dans ces œuvres de moindre importance, mettaient le même esprit que dans les plus développées, et cet esprit en quelque sorte national avait plus de gravité et de solennité que nos œuvres d'art ravalées à l'état de matière décorative, de bibelot meublant.

Passant à la question d'authenticité, il démontre que l'érudition pourra toujours, cela n'est point douteux, déterminer des précisions d'époques, de régions, de techniques, d'ateliers, mais qu'il demeurera impossible souvent de distinguer entre tel grand maître de qui le nom est en quelque sorte symbolique et les merveilleux auxiliaires ou émules qui ont travaillé, soit avec lui-même, soit au même moment que lui.

C'en est assez pour faire comprendre que sans avoir l'ambition de rivaliser avec Paris, Londres, ou encore son grand voisin le Métropolitan de New-York, le musée Jarves offre à l'étude un restreint, mais profond trésor, à la méditation et au savoir. Celui qui avait formé cette collection avait pu le faire à une époque où cela était non point facile, car rien ne l'est en un tel domaine, mais possible matériellement : c'est-à-dire entre 1850 et 1860. Alors, les grands Italiens d'avant le XVIe siècle étaient ignorés ou méprisés au point que le Louvre se débarrassait, c'est le mot, de chefs-d'œuvre de Perugin, de Mantegna, de Botticelli, etc., dans certains de nos musées de provinces. M. Jarves eut le bonheur, — et le rare instinct, — de découvrir et d'acquérir plus de cent cinquante peintures, dont l'équivalent serait aujourd'hui inaccessible, et dont la moindre vaut aujourd'hui bien plus de deux cents fois ce qu'elle a coûté... Il serait superflu de raconter quels cruels embarras valut à Jarves cette noble aventure et le peu d'enthousiasme qui accueillit sa révélation à l'époque ; mais il fallait cependant mentionner cette touche au tableau.

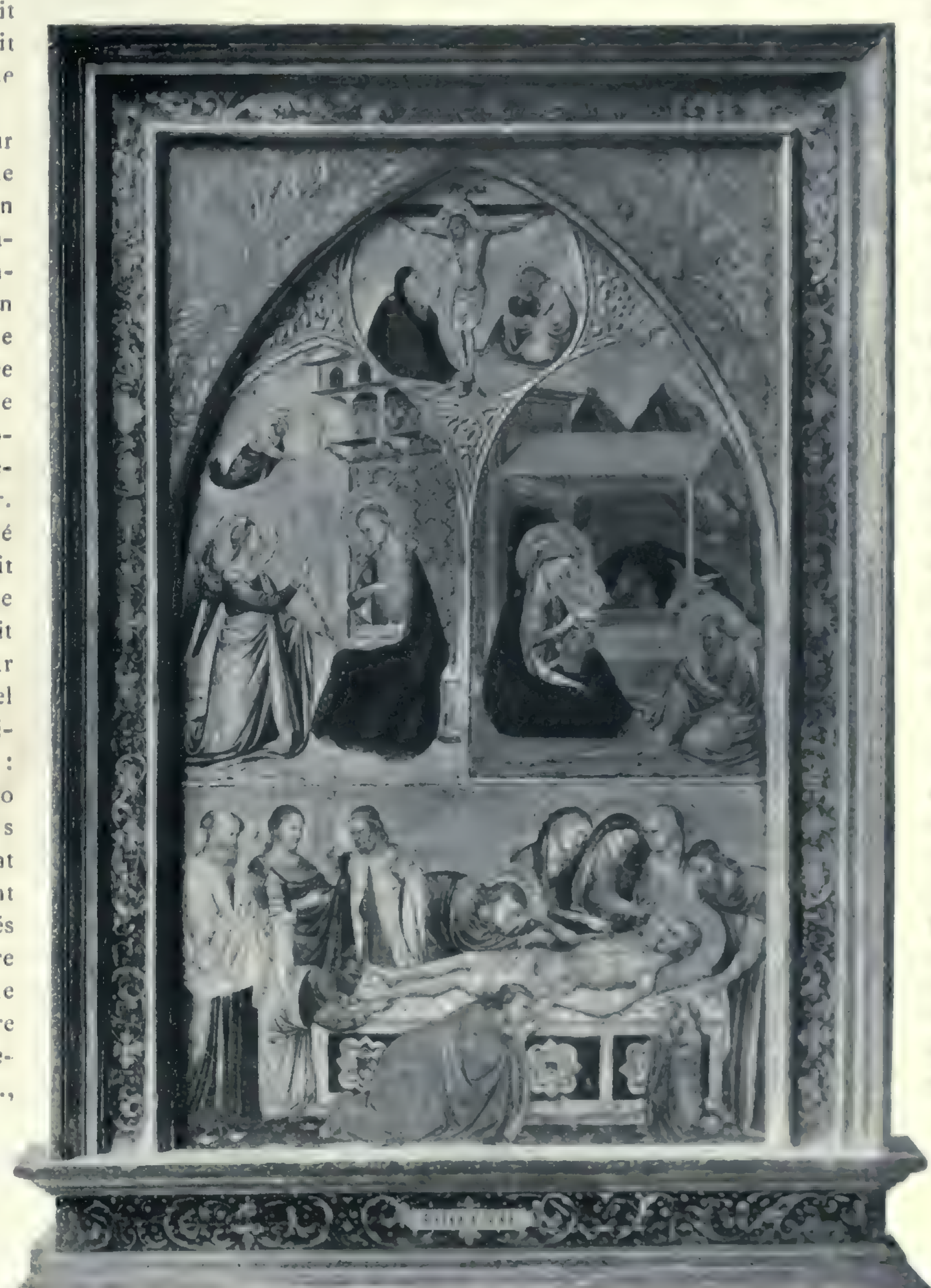
Et maintenant je me rappelle le doux éblouissement que j'éprouvai en entrant dans le petit Musée de cette grande Université de Yale, sous la conduite du Directeur de l'École d'Art, cet artiste éminent et cet ami de la France, jadis son hôte et son élève, Sergent Kendall.

Là, se trouvaient des byzantins rarissimes ; là, de puissants exemples des plus illustres ateliers. C'étaient Giottino, Orcagna ; représentés par des œuvres d'eux ou de leur terroir et de leur temps. C'était la charmante « image » du *Triomphe de l'Amour*, par Gentile da Fabriano ; le *saint Jérôme*, de Fiorenzo di Lorenzo, provenant de chez le duc Cosme de Médicis ; l'*Adoration des Mages*, de Signorelli, qu'abritait jadis l'Archevêché de Cortone ; un magnifique fragment de fresque de D. Ghirlandajo, un portrait de femme, aussi émouvant que beau.

La piquante, la chevaleresque légende de Pollajuolo, l'*Enlèvement de Déjanire*, était là, avec son étrange Hercule, et cette « Princesse » qui par suite de je ne sais quelle pudeur déplacée avait été dissimulée sous une retouche que l'on put heureusement enlever ; et en cette composition brillait toute l'aurore de la Renaissance.

Entre autres raretés, le *Couronnement de la Vierge*, donné à Sano di Pietro, et reproduit ici, nous reportait, en petit, à nos graves joies de jadis, dans la chapelle latérale de Santa Maria Novella.

La *Vierge*, objet de maintes discussion érudites, que Jarves et de nombreux connaisseurs donnaient à Botticelli, reproduite ici, et que nous considérâmes en tout état de cause, œuvre du maître ou d'un autre lui-même, comme une page admirable, avait une place d'honneur.



GIOTTO ou ÉCOLE DE GIOTTO — LA VIE DU CHRIST, MUSÉE [illegible]

Enfin, c'était un régal que cette *Tentation de saint Antoine,* d'un peintre peu communément rencontré et toujours attrayant dans sa sauvage et originale candeur, le Sasseta.

Mais à quoi bon poursuivre l'étude détaillée des deux Musées universitaires? Il nous suffira d'en avoir dit l'intérêt et la portée et d'avoir fait entrevoir les idées générales qu'ils suggèrent.

Toutefois, nous voudrions, après avoir loué dignement l'Amérique par le moyen de ces deux exemples, faire l'application de ces idées à nous-mêmes. Sans doute, nos Amis d'Amérique sont venus pour s'occuper d'autre chose que de peinture. Cependant on peut entrevoir le moment où ils n'auront plus à s'occuper uniquement de guerre. Ils ont pu apprécier la beauté de la France revêtue de sa cuirasse, il faudrait que nous les missions à même de l'admirer dans ses parures de paix.



NICOLO DA FOLIGNO. — LA VIERGE ENTRE SAINT SÉBASTIEN ET SAINT FRANÇOIS, MUSÉE FOGG

En art, ce n'est pas tout d'avoir de belles œuvres; il faut encore savoir les présenter, leur faire honneur. C'est par là que les Américains montrent tout le prix, non seulement intrinsèque, mais surtout le prix moral qu'ils attachent aux grandes œuvres du passé. Eux, que nous avons eu parfois des tendances à considérer comme des gens pratiques, dominés par les questions de dollars (et il est vrai que nous avons changé d'idées à l'égard de ces magnifiques idéalistes), au contraire, apportent dans les choses de l'esprit, un sérieux, une gravité, une noblesse, qui se traduisent jusque par la façon de régler admirablement les conditions matérielles les meilleures pour recueillir de ces choses le fruit dans son maximum de bienfait. Nous avons, en France, des musées nombreux et riches en beautés mal appréciées, mal présentées. Améliorons-les, connaissons-les, faisons-les connaître et que l'esprit d'Harvard et de Yale nous soit une leçon de respect, d'amour et de lumière!

ARSÈNE ALEXANDRE.



REIMS. — VUE PRISE EN AVION, 1918

LA RECONSTRUCTION DE REIMS

L'AMITIÉ américaine, devenue sur les champs de bataille une étroite fraternité, ne nous fera pas défaut pour la reconstruction de la France. Reims est pour les États-Unis le symbole de l'œuvre réparatrice. Leurs villes se disputent l'honneur d'adopter ses ruines glorieuses. Sa résurrection prochaine scellera un lien nouveau entre les deux peuples dont ce recueil commémore la communion séculaire dans la pensée et dans l'action.

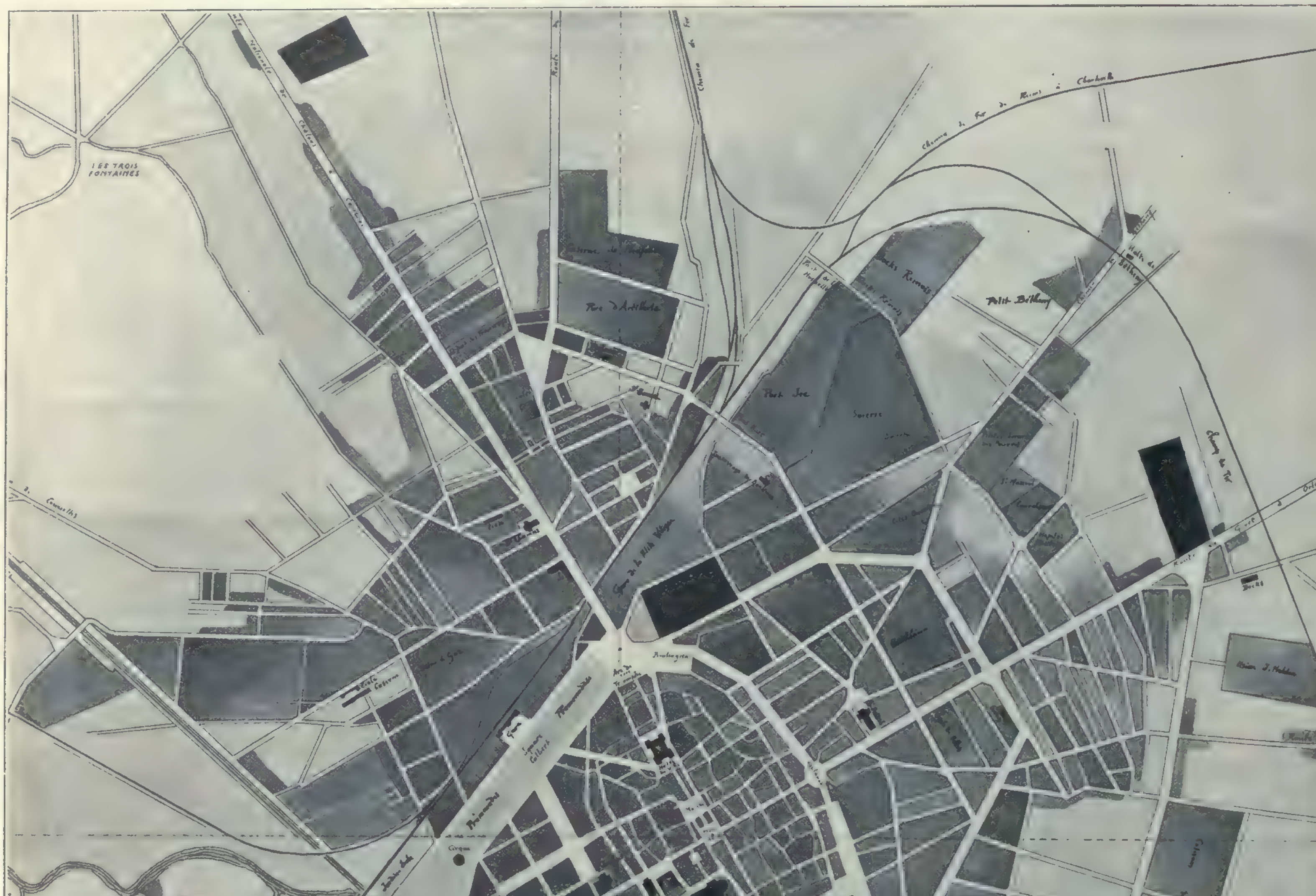
Du chaos des décombres une ville nouvelle va naître. Résolument tournés vers l'avenir, ses créateurs ne doivent point faire table rase du passé. Le plan d'une antique cité n'est pas l'effet du hasard; il porte l'empreinte des siècles, la trace des nécessités historiques. Il convient, en l'améliorant, de n'en pas détruire les lignes. L'œuvre désintéressée d'un artiste qui, depuis de longues années, consacre son érudition et son talent à la fervente étude des origines rémoises peut permettre de recueillir, à l'heure des solutions décisives, les conseils d'une sûre expérience fondée sur l'observation méthodique des faits.

* * *

La colonie romaine dont les voies largement tracées couvraient une surface égale à celle du lotissement actuel a créé la croisée centrale du faubourg Cérès à la Vesle, du Barbâtre à l'avenue de Laon.

C'était la traversée urbaine des routes de Treves et de Boulogne par lesquelles la civilisation gallo-romaine gagna les peuples germaniques et ceux de la Grande-Bretagne. L'arc de Mars est le seul vestige des quatre portes qui s'ouvraient en chacun des points cardinaux, dans les villes comme dans les camps.

Dès le IVe siècle, les édifices se transforment en carrières : leurs pierres fournissent les assises des murailles



E. KALAS. — REIMS, PLAN DE LA VILLE AVANT LA GUERRE



E. KALAS. — REIMS, PROJET POUR LA RECONSTRUCTION DE LA VILLE

dressées contre les barbares. Malgré cette protection la ville est saccagée par les Vandales. Partout l'ancien sol romain s'annonce par une couche de cendres.

La trace des plus anciennes luttes dont Reims a été l'enjeu se retrouve encore aujourd'hui dans les profondeurs du sol.

La ville du moyen âge s'établit sur un plateau de décombres. Son étendue est limitée par le tracé de l'enceinte. L'insécurité générale subordonne l'existence des populations à la solidité des remparts. L'ovale des rues Andrieux, Rogier, Ponsardin, de Contray, Chanzy, de Talleyrand, de la République, laisse encore apparaître, au cœur de la cité moderne, l'ancien réduit défensif. La différence de niveau entre les façades et les cours reproduit celle qui existait entre le remblai et le fossé à l'époque où les habitants, débordant la première enceinte, adossaient leurs maisons aux murailles.

En dehors de la cité les grandes abbayes se protègent elles-mêmes. La population qui les sert construit des bourgs fortifiés; le réseau des rues tortueuses qui entourent la place Saint-Nicaise et l'église Saint-Remi nous en conservent les vestiges.

Entre les forteresses dont la juxtaposition constitue la ville féodale, le progrès de la vie économique rassemble au XIIe siècle de puissants groupements de marchands parmi lesquels se formera la bourgeoisie des communes. A l'exploitation locale des terres comprises dans l'enceinte, l'institution des marchés et des foires fait succéder les transactions, les échanges à longue distance. Les noms du Jard, de la Couture, comme ceux des Petits-Champs de Paris, rappellent l'époque où ces quartiers étaient des terrains de culture. Leur lotissement progressif contraint de pourvoir à la sécurité d'une importante banlieue. La « fermeté » qui suffisait à abriter les églises, leurs clercs, leurs colons, leurs serfs, ne protège plus la population nouvelle. Le bourgeois vit hors des remparts comme le paysan hors du donjon. La nécessité d'une enceinte commune se manifeste impérieusement lors de l'invasion anglaise. De la cité aux abbayes elle englobe tous les foyers de peuplement. Au morcellement féodal succède la vie urbaine collective: le pouvoir des seigneuries fait place à l'autonomie communale sous la tutelle du roi de France. Les villes deviennent les foyers de la résistance à l'étranger; en elles s'éveille la conscience de la solidarité nationale. « Elles sont, pour le reste du pays, déclare le futur Charles V alors régent du royaume, ce que dans le corps humain la tête est pour les divers membres ». En 1359, la vague de l'invasion anglaise vient déferler et mourir au pied des remparts de Reims.

La ville du XIIe siècle avait la forme d'un œuf, celle du XIVe prend la forme d'un sabot. La nouvelle enceinte suivait la ligne actuelle des boulevards, des promenades et du canal. Elle a duré cinq cents ans, répondant à tous les besoins d'une population stationnaire ou très faiblement accrue.

Les rares périodes de tranquillité suffisent à peine à combler les pertes causées par les guerres, les épidémies, la famine. On ne compte que dix mille habitants à la fin du XVe siècle, vingt mille au XVIIe, trente mille à la Révolution. L'existence des banlieues est éphémère; elles disparaissent à la première attaque ennemie. Les abords de la ville sont détruits au XIVe siècle, à l'approche des Anglais, au XVe pendant les guerres de Charles le Téméraire, au XVIe pendant la Ligue.

En somme, la ville médiévale joue surtout le rôle d'un refuge. Elle est constituée pour la sauvegarde des établissements religieux qui sont aussi les foyers de la vie économique. Les rues enchevêtrées et tortueuses semblent tracées, selon le précepte d'Aristote, pour arrêter les incursions. C'est seulement au XVIIIe siècle que disparaît du plan urbain la préoccupation de la défense. Une longue paix semble assurée. Comme à l'époque romaine, le pays se couvre d'un réseau routier tel que n'en a réalisé aucun peuple de l'Europe. Les chemins royaux prennent un caractère d'intérêt public; en 1745, une ordonnance les protège contre l'empiétement des riverains. Son application est particulièrement délicate dans les traversées urbaines qu'encombrent des constructions anciennes, élevées au cours des siècles, suivant l'exclusive convenance d'intérêts particuliers. Aucun effort ne coûte pour affranchir le pavé du Roi. Les nécessités de la circulation prédominent sur toutes les autres. Le roulage doit pénétrer au cœur des villes que les échanges commerciaux rendent étroitement solidaires.

C'est en s'inspirant de ces conceptions que l'ingénieur Legendre étudie la transformation de Reims. Il projette de remplacer les portes massives dressées pour la défense par des grilles ajourées, des sculptures décoratives. Il dégage la grande croisée des routes de Flandre et d'Allemagne: au point le plus encombré de la ville, au centre même des affaires, la démolition de l'antique quartier canonial permet de créer une place harmonieusement encadrée de facades aux ordonnances uniformes. Une voie nouvelle qui s'ouvrira sous Charles X doit relier la nouvelle place à celle du Marché et de l'Hôtel de Ville. Place Royale, rue Royale, ne répondent pas seulement aux exigences de la circulation; elles s'accordent avec l'esthétique du temps. A Paris, à Bordeaux, à Nancy, à Rennes, à Rouen, la statue de Louis XV se dresse, comme à Reims, au milieu de palais ou d'hôtels décorés de pilastres ou surmontés de frontons. Elle symbolise l'unité du pouvoir royal substitué à la dispersion des seigneuries locales et rivales. Alors que les constructeurs du moyen âge ne laissaient autour des édifices ni recul, ni espace libre et faisaient resplendir les portails des cathédrales dans l'étroit encadrement des maisons, des sacristies et des cloîtres, tous les embellissements du XVIIIe siècle visent à ménager des points de vue. De là, la fréquence des tracés rectilignes qui se généraliseront au XIXe siècle. « La statue de Louis XV, déclare Legendre, sera vue de chacune des extrémités des deux rues centrales; on la verra aussi de l'Hôtel de Ville ».

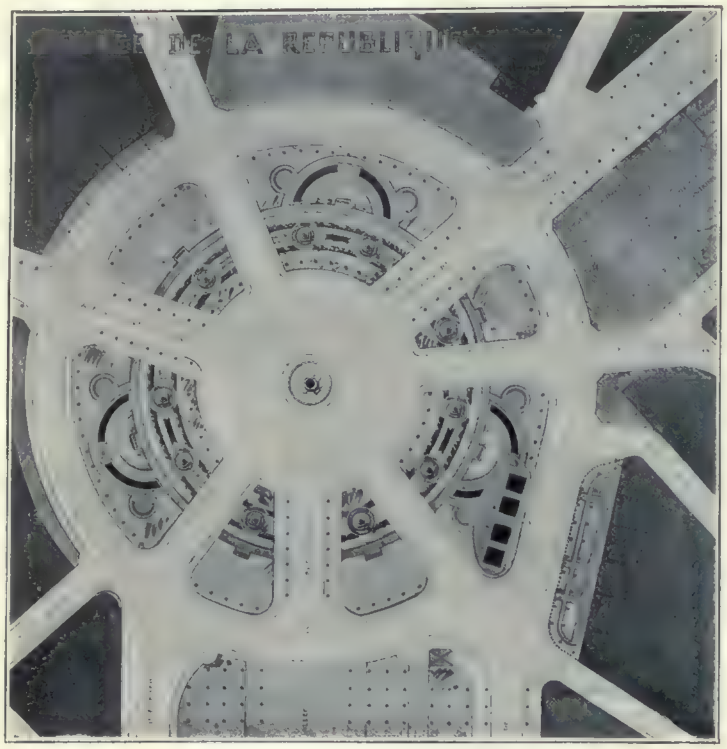
D'autres travaux supprimant « les anticipations faites en des siècles de barbarie » permettront d'apercevoir dans son ensemble le dessin général de la ville.

La Révolution joue un rôle très important dans la transformation de Reims. Elle adapte à des destinations nouvelles les grands domaines religieux tombés aux mains de la nation. Les couvents sont affectés aux divers services publics ou appropriés aux besoins des industries naissantes.

Le début du XIXe siècle marque l'abandon de l'atelier familial, la concentration du travail dans les usines. Les asiles silencieux de la prière retentissent du bruit des métiers. Les bâtiments d'habitation sont généralement



E. KALAS. — REIMS, LE CENTRE DE LA VILLE. — DÉTAIL DU PLAN DE RECONSTRUCTION



E. KALAS. — REIMS, LA PLACE DE LA RÉPUBLIQUE
DÉTAIL DU PLAN DE RECONSTRUCTION

conservés; les églises, jugées inutilisables sont abattues pour tracer des voies publiques : la rue du Levant, à Saint-Pierre-les-Dames, la rue du Couchant aux Jacobins, la rue de l'Equerre à Saint-Étienne, la rue Libergier à Saint-Denis. Il ne s'agit pas d'un plan général d'extension, mais d'opérations limitées, propres à mettre en valeur les nouveaux établissements. Cette utilisation d'un grand nombre de constructions et de vastes espaces libres permet à la ville d'accroître sa population sans étendre sa surface. Reims ne compte d'ailleurs, à l'avènement de Charles X, que 33.000 habitants, comme à la Révolution ou sous le règne de Louis XIV.

Depuis cent ans ce nombre a presque quadruplé : 45.000 en 1850, 70.000 en 1872, 100.000 en 1898, 115.000 avant la guerre.

L'attraction industrielle de la ville s'exerce sur l'arrondissement; la création des voies ferrées et navigables la favorise. A la concentration urbaine correspond la naissance d'une vaste banlieue ; elle se relie au centre par un boulevard circulaire construit à la place des anciens remparts. La transformation s'accomplit malheureusement par à-coups, sans méthode, sans vue d'ensemble. La démolition de l'enceinte, poursuivie avec activité après la Révolution de 1848, s'arrête brusquement aussitôt que sont fermés les ateliers nationaux. Tandis que le lotissement s'avance le long des avenues de Cérès et de Laon, les quartiers intermédiaires sont délaissés. Les usines s'entassent derrière les remparts qui subsistent, de la porte Gerbert à Saint-Nicaise, pour s'affranchir des droits d'octroi. Leur installation se fait sans ordre; aucun espace n'est réservé pour les rues ou pour les habitations : l'extension ultérieure est gravement compromise. D'autre part, les voies ferrées enserrent de trop près la ville, paralysent son développement, élèvent entre les quartiers solidaires des barrières infranchissables.

Le peuplement s'effectue au hasard des ventes de terrain ; l'intérêt des acquéreurs détermine les nouveaux tracés.

La reconstruction de Reims, quelles qu'en doivent être les modalités, repose sur trois données essentielles :

Le dégagement du centre par la création de voies nouvelles;

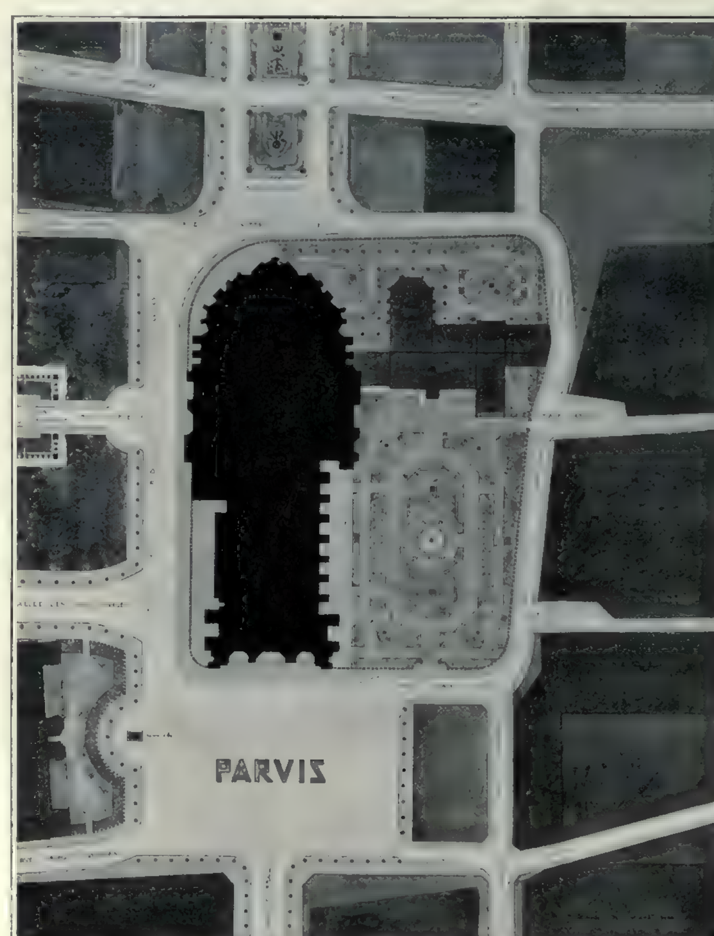
Le doublement de la croisée centrale et sa jonction avec les quartiers extérieurs;

La création d'un boulevard circulaire reliant ces quartiers entre eux.

L'aménagement de la ville intérieure doit concilier la conservation du plan tracé par l'histoire avec les exigences de la vie moderne.

Tout en maintenant intacte la disposition circulaire des rues qui retracent l'ovale des anciens remparts, on peut envisager la création d'un boulevard qui, passant à travers les quartiers détruits du Marc, du Carrouge et de la Grosse Écritoire, desservirait le marché, la gare, le théâtre, les promenades, et permettrait d'établir une circulation facile du centre à la périphérie.

Cette avenue, tracée en forme de fer à cheval, engloberait les trois places anciennes de l'Hôtel-de-Ville, du Marché, de Louis XV, qu'il importe de restituer dans leur état primitif, en les dotant des embellissements qu'avaient projetés leurs créateurs. La conservation des façades de l'Hôtel de Ville incendié paraît être réalisable. De l'autre côté de la place, Legendre se proposait d'édifier deux monuments à péristyle; l'un d'eux devait être une salle de spectacle destinée à célébrer en face du palais communal les

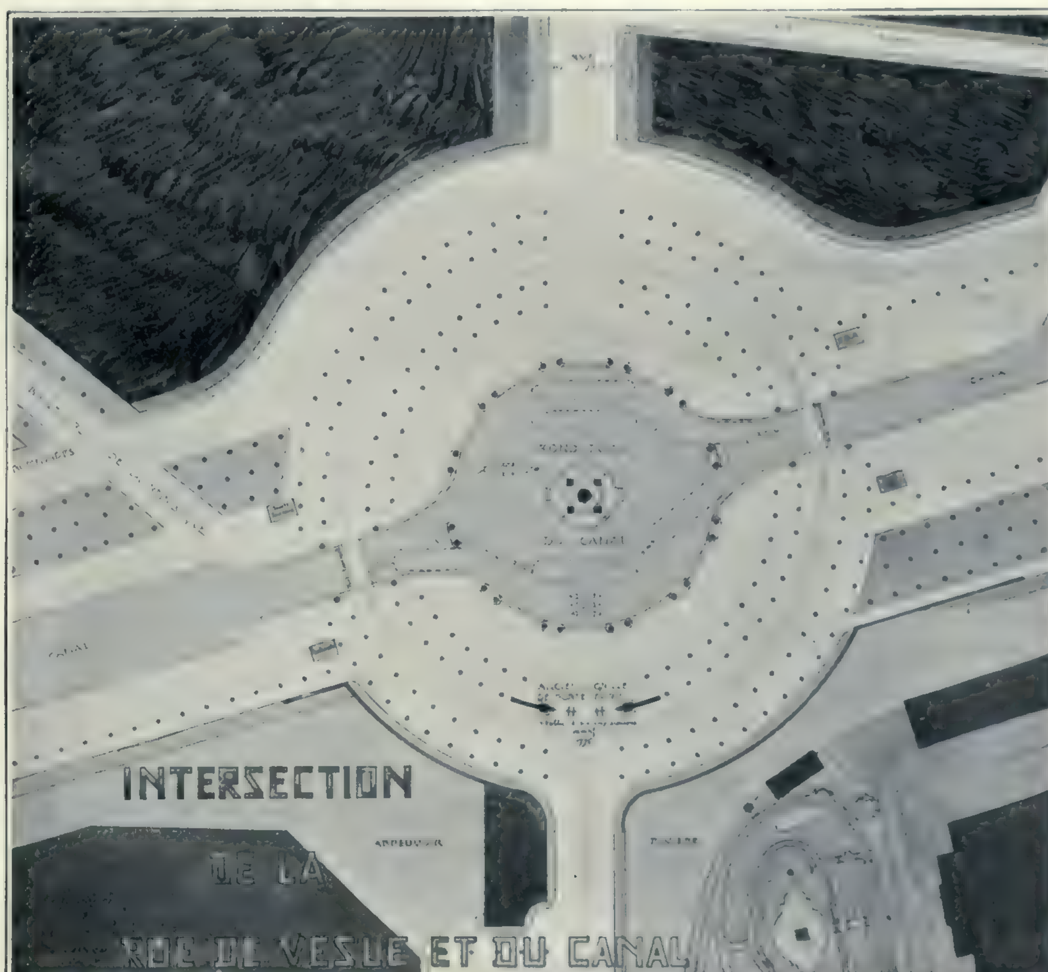


E. KALAS. — REIMS, LES ABORDS DE LA CATHÉDRALE
DÉTAIL DU PLAN DE RECONSTRUCTION

fêtes et les réjouissances publiques. Sans faire revivre ce projet, il peut être au moins opportun de donner à la place actuelle une forme plus régulière en réunissant ses deux faces par des pans coupés décorés de verdure. La place du Marché, libérée de la fâcheuse halle moderne qui l'encombre et la dépare, reprendrait son antique destination de forum. Ornée de vasques, plantée d'arbres, elle serait, au centre même des affaires, un lieu de réunion, d'arrêt et de repos. La place Royale reconstituée devra plus largement s'ouvrir aux courants de circulation qui s'y rencontrent, soit par le débouchement d'arcades, soit par la création d'un déambulatoire, soit par toute autre solution qui éviterait, s'il est possible, le rescindement des façades.

A l'aménagement des places se lie celui des abords de la cathédrale. L'incendie a dégagé le monument. Si l'on doit conserver les parties anciennes de l'archevêché qui ont été épargnées, il n'y a pas lieu de reconstruire l'aile moderne qui bordait la rue du Cardinal de Lorraine. Un jardin sera créé le long de la façade méridionale. Une place allongée permettra de contempler l'architecture du chevet. Il conviendra toutefois, en ménageant ces points de vue, de se garder de tout excès. L'isolement est fatal aux édifices : « Les cathédrales, observe justement Montalembert, n'ont pas été faites pour le désert comme les pyramides d'Égypte, mais pour planer sur les habitations serrées et les rues étroites de nos villes. » A défaut des habitations détruites, il est possible de créer un encadrement de verdure. De massives frondaisons coupées d'éclaircies font valoir et varier les aspects. Les anciennes églises de la Grande-Bretagne doivent à l'habile disposition du décor végétal une heureuse présentation.

Les voies de communication nouvelles ne doivent pas seulement unir entre eux les quartiers de l'ancienne ville, mais joindre aussi le centre urbain aux agglomérations extérieures. Les deux rues centrales qui, depuis l'époque romaine, constituent les artères principales de Reims ne suffisent plus aux besoins actuels et devront être doublées. L'opération a été commencée il y a un siècle à travers les grands domaines religieux devenus biens nationaux. La rue des Morts, étroit passage entre le cimetière Saint-Denis et le couvent des Jacobins, a servi de point de départ à la rue Hincmar tracée en 1825 à travers les jardins et les terrains vagues situés le long de la Vesle. En face de la cathédrale s'ouvrait, trois ans plus tard, la rue Libergier percée sur l'emplacement même de Saint-Denis. Toutefois les travaux de voirie, facilement réalisables à travers des biens d'église, ne pouvaient se poursuivre dans l'ancienne cité. Au chevet de la cathédrale s'étendait le quartier des laines dans lequel le prix des immeubles empêchait l'expropriation. Sa destruction totale laisse aujourd'hui le champ libre. La rue Libergier peut être continuée sans obstacle à travers les maisons incendiées de Saint-Symphorien pour aboutir, par la place Ruinart, au cœur du faubourg de Cernay. Une jonction indispensable se trouvera ainsi réalisée entre le port du canal et le quartier des Coutures qui offre aux industriels un vaste terrain vacant, à proximité de la ville et de la ligne de Châlons, le long de laquelle est projetée la future gare des marchandises. Tandis que se formerait un nouveau courant de trafic, l'ouverture de la rue de l'Equerre à travers celle du Barbâtre mettrait les usines des Coutures en relation directe avec la population ouvrière du quartier de Venise. A la circulation plus intense des marchandises correspondrait un afflux plus régulier de la main-d'œuvre.



E. KALAS. — REIMS, L'AMÉNAGEMENT DU CANAL
DÉTAIL DU PLAN DE RECONSTRUCTION

Pour que la voie ainsi créée puisse donner son plein rendement, il importe qu'elle reçoive à ses deux extrémités les aménagements nécessaires.

Vers Cernay, les rues se suivent sans ordre, sans plan, au hasard des lotissements. Le réseau de viabilité s'étrangle entre les casernes et les usines du bou-

levard Saint-Marceaux. Ce quartier n'est plus qu'un amas de décombres : des pans de murs calcinés, des ferrailles tordues sont les seuls vestiges de puissantes manufactures.

Leur reconstruction doit être conçue en ménageant les voies d'accès, en réservant des terrains pour les maisons ouvrières, pour les jardins indispensables à ces faubourgs populeux.

Même nécessité vers l'Ouest. La Vesle a toujours été pour Reims un fossé défensif. A mesure que la population colonisait les terres basses et marécageuses de la vallée, la rivière était sans cesse repoussée sans être jamais franchie. Les jardins maraîchers qui couvraient, au moyen âge, les quartiers du Jard et de Venise bordent encore la rive gauche. La création du canal a maintenu la coupure entre les deux parties de la ville. Les passages prévus, réduits à deux ponts tournants très rapprochés l'un de l'autre et d'un faible débouché, paralysent la circulation. La construction d'un bassin sur les terrains vagues qui bordent la voie d'eau remédierait à l'exiguité du port; deux larges ponts seraient établis au droit de la rue de Vesle et de la rue Libergier. Cette dernière, prolongée à travers les jardins de Saint-Charles, pénétrerait dans le quartier de Courlancy projetant des ramifications vers la route d'Épernay, le pont de Muire, le cimetière de l'Ouest.

Cette pénétration favoriserait le peuplement du quartier de la Haubette qui, grâce à son altitude, offre des conditions sanitaires utilisées par les établissements hospitaliers. Le voisinage de la ligne d'Épernay fournirait d'autre part aux usines un raccordement facile. Cette région, demeurée dans un isolement séculaire, participerait désormais à la vie générale de la cité.

Des problèmes du même ordre se posent pour améliorer l'autre traversée urbaine dirigée du Nord au Sud à travers les rues de Mars, de Tambour, de l'Université, du Barbâtre. Là aussi les dévastations de l'incendie laissent toute liberté pour les tracés de voirie.

Le redressement de voies existantes peut créer une communication facile entre la rue de Mars et le boulevard Gerbert. D'autre part, la jonction de la ville avec les quartiers extérieurs n'est pas mieux établie à Saint-Nicaise ou à la porte Mars qu'à Cernay ou à Courlancy.

Les promenades de Saint-Nicaise sont resserrées par le cimetière et le marché aux chevaux. L'antique Barbâtre, le quartier « de par en haut » se termine par des ruelles enchevêtrées sans débouché vers l'extérieur. Le prolongement de la rue Simon, la jonction de la place Saint-Remi à l'esplanade du Sud, la continuation de la rue Folle-Peine à travers les terrains de l'ancien clos Saint-Remi établiraient d'actives relations entre l'ancienne ville et la nouvelle. La place Saint-Nicaise se régulariserait en un rond-point d'où plusieurs avenues rayonneraient vers Cormontreuil. Entre les crayères et le pont d'Huon se constituerait un quartier destiné à l'habitation des ouvriers cavistes. Des maisons riantes et salubres, de verdoyantes promenades formeraient une transition entre la ville et la banlieue.

Du côté de l'avenue de Laon, même absence de raccordement avec le faubourg. Les promenades sont étranglées entre la ligne du chemin de fer, les boulevards, le cimetière du Nord. Un rond-point franchement tracé harmoniserait les débouchés des grandes voies : avenue de Laon, boulevard Lundy, cours Rœderer, boulevard de la République. Des tapis de verdure, des motifs de décoration commémorant l'origine romaine de la ville formeraient à l'arc antique un encadrement approprié.

Le développement rationnel de la ville extérieure implique la liaison des divers quartiers entre eux. Un boulevard circulaire doit réunir les usines et les agglomérations ouvrières, comme l'enceinte fortifiée assurait la cohésion et la défense des anciens groupements de la cité. Le peuplement s'est fait par îlots séparés. De même que le canal entrave la circulation entre la ville et Courlancy, de même les lignes de Laon et d'Épernay isolent les faubourgs de Laon, de Clairmarais, de Tinqueux. C'est un impraticable voyage d'aller de Bétheny à Saint-Brice, de Saint-Brice au Pont de Muire, de Sainte-Geneviève au Pont de la Housse.

La création d'une avenue périphérique remédierait à cette situation. Du cimetière de l'Est au pont de la Housselle, elle mettrait en valeur le quartier de Bétheny désormais relié au faubourg Cérès. Des accès seraient ménagés vers la halte du chemin de fer de Calais à Bâle actuellement ouverte en plein désert. Les vastes terrains du Port-Sec deviendraient utilisables pour le lotissement et l'industrie. Les voies ferrées qui empêchent toute relation entre Bétheny et le faubourg de Laon seraient franchies par un viaduc. Au pont de Courcelles serait aménagé un nouveau port, favorisant les créations industrielles sur les terrains de Clairmarais proches d'un important nœud de chemins de fer. Longeant la ligne d'Épernay, la nouvelle voie traverserait Courlancy pour relier enfin le quartier déshérité de Sainte-Clotilde à Saint-Nicaise et aux Coutures.

Ainsi se coordonneraient les efforts épars; les rues à créer suivraient la courbe du boulevard circulaire; ports, gares, docks, usines communiqueraient sans difficulté; les divers quartiers s'organiseraient suivant leur destination propre et les exigences spéciales de leur population. Les opérations de détail se conformeraient au plan général d'extension.

Respect scrupuleux du passé, hardiesse des tracés nouveaux. Pas de bouleversement inutile, pas de demi-mesure dans les changements nécessaires. Reims n'est plus, mais ses raisons d'être demeurent : le vignoble mûrit toujours sur les pentes de la « montagne », la tradition millénaire de la draperie survit à la destruction des métiers, l'antique « septemviarium », commande encore aujourd'hui les routes de Bourgogne et de Lorraine, de Flandre et de Grande-Bretagne.

Ce que l'histoire a fait, l'histoire le refera. « Les villes sont immortelles, écrivait l'architecte Patte, glorifiant au XVIIIe siècle la création de la place Royale. Nos neveux achèveront ce que nous avons commencé. Il est digne de nous de laisser à la postérité une grande idée de notre siècle. » Puissent les créateurs du nouveau Reims, adoptant la même maxime, s'inspirer de la même foi.

PAUL LÉON

Chef des Services d'Architecture
au Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.

GOUPIL ET Cie, Éditeurs-Imprimeurs. — Directeur : M. JOYANT. Imprimerie MANZI, JOYANT ET Cie, Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

1918 N° 173

LES ARTS



NICOLAS LANCRET. — LE MOULINET. — COLLECTION DE L'EX-ROI DE PRUSSE

1919 LES ARTS Nº 173



WATTEAU. — L'EMBARQUEMENT POUR CYTHÈRE. — (DÉTAIL)
Château royal de Berlin



WATTEAU. — LA LEÇON D'AMOUR
Nouveau Palais de Potsdam

PÉTITION ADRESSÉE PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS
AU SUJET
DES PERTES ARTISTIQUES DE LA FRANCE

Nous adressons à notre Gouvernement et aux plénipotentiaires de la Conférence de la Paix une pétition dont la modération extrême nous permet d'espérer qu'elle sera prise en considération au moment de la signature des préliminaires du traité.

Une série de faits qui ne rentrent pas dans les catégories prévues pour les dédommagements et réparations de la guerre nous préoccupe depuis longtemps. Bien entendu nous supposons résolue la question préalable des restitutions d'objets d'art disparus et encore existants. Mais le patrimoine artistique de la France a été cruellement amoindri, tant par les ruines inévitables causées par la guerre dont la responsabilité appartient aux Empires centraux, que par les destructions volontaires provoquées par un esprit de vandalisme trop souvent constaté chez l'ennemi. Les dommages aux propriétés privées seront sans doute réparés; le dommage à la collectivité ne le sera point. Pour ne prendre qu'un exemple, aucune évaluation en argent ne peut être applicable aux chefs-d'œuvre de Reims qui équivalaient pour la France à ce qu'ont été pour la Grèce les figures du Parthénon.

Les monuments publics de vingt cités, des cathédrales, des musées, des bibliothèques, sans parler d'un nombre infini de petites églises connues comme les plus précieuses de la France, ont été mutilés ou détruits avec les œuvres d'art qu'ils contenaient. Pour réparer dans une faible mesure l'amoindrissement de cette parure de la France qu'est notre trésor d'art, destiné à l'éducation des générations à venir, nous demandons, non point que les Musées d'Allemagne et d'Autriche soient eux-mêmes dépouillés, mais simplement que les œuvres du génie français existant chez l'ennemi, dans les anciennes collections des maisons régnantes et les musées publics d'Allemagne et d'Autriche, soient mises à la disposition de l'Etat français pour qu'il y fasse les prélèvements légitimes à titre d'indemnité.

Les mêmes observations s'appliquent à la diminution du patrimoine d'art de la Belgique. Peut-on croire que les destructions de Louvain et d'Ypres soient compensées suffisamment par des indemnités pécuniaires? Un choix des œuvres de l'art flamand dans les collections des Etats destructeurs doit être assuré à la Belgique dans des conditions identiques à celles que nous réclamons pour la France.

Les destructions opérées en Italie, et qui ont porté sur des œuvres précieuses de l'art vénitien, doivent également en toute justice trouver leur compensation dans des prélèvements sur les collections d'art italien que possède l'ennemi.

En résumé, repoussant toute idée de représailles et de butin de guerre, nous demandons avec fermeté que soit inscrit dans les préliminaires du traité de paix le principe que la diminution du trésor artistique des nations attaquées sera compensé par des sacrifices en œuvres d'art à la charge des pays qui ont accompli les destructions.



PATER. — LA DANSE EN PLEIN AIR
Nouveau Palais de Potsdam



NICOLAS POUSSIN. — VÉNUS ENDORMIE
Musée de Dresde

L'ART FRANÇAIS EN ALLEMAGNE[1]

CE QUI PEUT REVENIR

Imaginons une aventure invraisemblable. La France et la Belgique, alliées, ont attaqué une pacifique Allemagne. La guerre, portée au delà du Rhin, a dévasté pendant des années les régions les plus florissantes et détruit de nombreuses villes historiques. L'Allemagne y a perdu des centaines de monuments notoirement précieux de son art national ; elle a vu disparaître, plus ou moins complètement, Cologne, la Wartbourg, Nuremberg, Bamberg, Marbourg, Munster, Hildesheim... Victorieuse enfin des envahisseurs, elle les a ramenés dans leurs frontières et leur a fait payer les frais de l'agression. Mais elle n'en a pas moins subi, dans son héritage d'art et dans les productions les plus fameuses de son génie, une dépréciation irréparable. Elle a donc rempli le monde de ses lamentations, que, pour la première fois, nous trouvons justifiées. Appuyée sur l'épée victorieuse, se contentera-t-elle de réclamer le contenu des galeries de Bruxelles et d'Anvers, du Louvre et des musées de province, pour y choisir des chefs-d'œuvre et s'y dédommager des trésors qu'elle a perdus?...

Dans la réalité présente, l'Allemagne provocatrice est intacte, et c'est une autre liste de destructions qu'il faut dresser, plus effroyable encore que cette liste imaginaire. La guerre, préparée par Berlin et par Vienne, poursuivie avec la férocité que nous avons vue, a fait, chez nous et en Belgique, plus de dégâts dans le domaine des arts qu'aucune des guerres les plus longues et les plus terribles de l'histoire. Nous avons perdu l'incomparable Reims, — Coucy, plus auguste à coup sûr dans sa ruine que la demeure des landgraves de Thuringe, en sa restauration indiscrète, — Ypres, dont le pittoresque égalait celui de Nuremberg, Louvain, Arras, Douai, Soissons, Noyon, Péronne, Saint-Quentin, — vingt autres cités historiques, un nombre immense de ces églises de Champagne et d'Ile-de-France qui présentaient les plus nobles titres de gloire de notre architecture du moyen âge. Des collections privées ont été pillées ou incendiées, des bibliothèques et des musées de villes pulvérisés par les bombardements. Le compte des « monuments historiques » détruits, en France seulement, dépasse

(1) Voir *Les Arts*, n° 103, juillet 1910, consacré à l'Exposition d'œuvres de l'Art français au XVIIIe siècle, à l'Académie Royale des Arts de Berlin.



NICOLAS POUSSIN. — L'EMPIRE DE FLORE
Musée de Dresde

cinq cents dans le livre officiel de M. Arsène Alexandre, et les derniers jours de la guerre ont ajouté d'autres désastres. Pour la Belgique, l'ouvrage du baron H. Kerwyn de Lettenhove n'est pas un inventaire moins douloureux.



NICOLAS DE LARGILLIÈRE. — PORTRAIT DU PAYSAGISTE JEANFOREST
Musée de Berlin

L'ennemi fera état de la restitution des pastels de La Tour, dont nul ne pouvait douter dans notre victoire, et de l'évacuation des musées municipaux du Nord, mis à l'abri avec une ostentation calculée, par crainte évidente de représailles pour tant de méfaits. N'oublions pas que l'ensemble du crime porte sur quatre années de destructions poursuivies jusqu'à la minute de l'armistice, avec une méthode implacable, et que la guerre, en ce point, ne saurait être une excuse pour ceux qui l'ont déchaînée. Rappelons au monde que la seule sculpture de la cathédrale de Reims vaut une rançon terrible, puisque cet ensemble unique dans le moyen âge, dont les grands chefs-d'œuvre sont aujourd'hui détruits ou mutilés, représentait pour notre art de France ce que furent, pour la Grèce antique, les merveilles de l'Acropole d'Athènes.

Pour tant de pertes et tant de ruines, qu'aurions-nous à demander aux Allemagnes dévastatrices ? De l'argent sans doute, en échange de ce qui doit être rebâti; mais pour le reste, pour l'œuvre de nos pères disparue à jamais, seul l'art français exilé là-bas et rapporté parmi nous pourra nous offrir une sorte de consolation. Laquelle des nations alliées nous la refuserait sans dureté, alors que plusieurs d'entre elles ont supporté une semblable épreuve et, — comme notre chère Italie, frappée tant de fois dans ses provinces vénitiennes, — sont autorisées à élever la même plainte et à faire valoir les mêmes droits ?

Le principe d'une compensation pour la destruction des œuvres d'art au moyen d'autres œuvres d'art, prélevées dans les pays agresseurs, n'est plus guère l'objet d'une discussion. Beaucoup d'esprits avertis reconnaissent qu'il ouvre une voie de justice, où il n'y a aucun péril à s'engager. La compensation en nature pour les machines et appareils détruits ou volés dans les pays envahis n'est pas sans une certaine analogie avec celle qu'ils proposent.

L'opinion du monde civilisé s'est trouvée saisie de la question, il y a fort longtemps, précisément dès les premières atteintes portées aux chefs-d'œuvre de Reims, qui soulevèrent dans l'univers entier cette émotion profonde et cette surprise indignée. On s'est prononcé partout, avec des considérations plus ou moins sévères et des propositions plus ou moins réalisables,

pour ce principe d'une réparation morale nécessaire. La presse s'est montrée unanime, et beaucoup de sociétés d'art et d'archéologie en province ont fourni des consultations motivées.

Après la délibération du Conseil municipal de Paris et les propositions faites au Parlement, un corps autorisé entre tous, l'Académie des Beaux-Arts, a posé des principes indiscutables dans un document où l'extrême modération de la forme n'exclut pas la vigueur de la revendication nationale. Nous ne faisons ici qu'indiquer, par quelques développements, ce que ce grand corps artistique a voulu obtenir.

* * *

Il ne s'agit, en aucun cas, de butin de guerre, de trophées arrachés à des nations vaincues. C'est là une conception dure, qui semble à beaucoup d'entre nous insoutenable aujourd'hui, et que nous pouvons laisser aux Germains, disposés, comme chacun sait, à l'appliquer implacablement



NICOLAS POUSSIN. — LES BORDS DU TIBRE (L'ANGE ET SAINT MATHIEU L'ÉVANGÉLISTE)
Musée de Berlin

dans leur victoire. On a des aveux d'une cynique franchise, sur la rafle artistique qui attendait Paris dans l'été de 1914, si les généraux allemands avaient frayé la voie aux experts, aux marchands et à ces savants informés, instruits, capables de bien choisir et qui, eux assurément, « n'étaient pas des barbares ».

Pas un amateur français, disons-le à notre honneur, pas un conservateur des musées des pays latins ou anglo-saxons n'a été hanté par de telles pensées de pillage, par de tels rêves de sauvage rapine, proclamés pour les arts comme pour le reste par l'insolence germanique, dès les premières heures de la guerre « fraîche et joyeuse ». Nous avons été stupéfaits de voir éclater de tels sentiments chez des hommes instruits et paisibles, que nous étions habitués à considérer comme des civilisés et qui recevaient de notre courtoisie l'accueil dû à des confrères. Ils donnèrent alors à notre indolence une leçon qui ne sera pas perdue. Les Français, sans doute, n'imiteront pas leurs adversaires ; ils ne prendront pas d'eux cette âme de proie, parce que la victoire leur a souri ; mais ils reliront la littérature allemande de guerre, pour ne pas être tentés d'oublier, envers les victimes, les devoirs sacrés de la justice.

Même implacable, notre justice latine ne saurait manquer à la mesure. Elle ne réclame, au nom de l'art mutilé, qu'un essai de réparation, bien insuffisant, hélas ! pour un tel désastre, sans exemple dans le monde, depuis les invasions



PHILIPPE DE CHAMPAIGNE. — PORTRAIT DE TURENNE
Musée de Munich



P. MIGNARD. — PORTRAIT DE MARIE MANCINI
Musee de Berlin. — (Collection royale de Prusse)

de l'Italie par les Wisigoths et les Huns. Il n'est même pas question d'infliger un châtiment, bien que nous jugions, au fond de notre cœur, indignes de conserver les ouvrages du génie humain les peuples qui furent si obstinés à les détruire.

Il s'agit seulement de rappeler d'un exil, désormais insupportable pour elles, les œuvres qui sont notre bien moral, où nos grands artistes ont mis le meilleur de leur âme, qui ont été créées sur notre sol et tiennent leur force ou leur charme des qualités de notre esprit et des traditions de notre sang. Il est juste qu'elles retrouvent leur place au soleil natal, reconstituant pour notre peuple lésé un peu de son patrimoine de beauté si cruellement amoindri.

*
* *

Quelles sortes d'objets pourrions-nous être autorisés à reprendre? C'est pour aider à répondre à cette question que j'écris ces lignes. Chargé d'une mission, peu avant la guerre, pour étudier l'ancien art français en Allemagne, ayant donné déjà ce but à d'autres voyages, je crois pouvoir demander à mes souvenirs quelques indications propres à orienter le lecteur, et peut-être même à intéresser la commission, qui serait chargée de désigner nos légitimes reprises françaises et de surveiller leur retour.

« A tout seigneur, tout honneur », dit le vieux dicton. Il ne s'agit pas d'honneur, mais de justice, quand nous pensons d'abord au tout puissant « Seigneur de la guerre ». Il se trouve que la collection de famille de l'ex-roi de Prusse, exempereur allemand, est, comme nul ne l'ignore, particulièrement riche en œuvres françaises. Elle est même plus riche sur ce point, à elle seule, que ne le seraient toutes les autres collections princières d'Allemagne réunies. Notre principal ennemi, qui fut celui du genre humain, aurait donc à fournir personnellement la meilleure part du dédommagement artistique qui nous est dû par son pays.

Il importe d'indiquer exactement les diverses résidences qui se partagent les collections d'art des Hohenzollern. Il y en a aux châteaux royaux de Berlin et de Charlottenbourg et, à Postdam, dans les trois habitations historiques de Frédéric II : le château de la ville *(Stadtschloss)*, le pavillon et la galerie de Sans-Souci (que les Allemands orthographient *Sanssouci)*, et le Nouveau Palais *(Neues Palais)*, bâti au fond du parc après la guerre de Sept-Ans, et que Guillaume II avait pour résidence d'été. Un fort petit nombre d'objets français serait à rechercher en d'autres châteaux ou au musée Hohenzollern, installé à Berlin même, au bord de la Sprée, dans le petit château de Monbijou, et composé spécialement de souvenirs de la famille royale de Prusse.

La collection privée de Guillaume II, sur laquelle il a fait multiplier, afin d'en tirer gloire, les catalogues et les publications luxueuses (1), contient, pour la peinture, des œuvres importantes des grandes écoles. La partie française provient de sources assez diverses. Elle s'est formée entre les mains de ses prédécesseurs, par les dons de Louis XIV au Grand Électeur de Brandebourg, par ceux de Louis XV à un souverain qu'il eut quelque temps pour allié, par l'héritage du prince Henri de Prusse, fort amateur des choses de France, par les vols du maréchal Blücher, durant la campagne de 1814, mais surtout par les acquisitions de Frédéric II.

Frédéric a été surnommé *le Grand* par notre Voltaire, puis par une Prusse enorgueillie, qui lui fut aussi reconnaissante de sa perfidie politique que de son génie militaire. Nous veillerons désormais à ne plus laisser exagérer ses mérites de Mécène et ses qualités d'homme de goût. Le Mécène fut égoïste, violent, et le connaisseur surfait; sa correspondance ne laisse guère de doute sur ce point. Mais il est connu qu'avant de se passionner pour l'art académique le plus conventionnel, il eut, pour notre art charmant de la première moitié du siècle, une « toquade » fervente. Pendant une certaine partie de sa vie, ses agents à Paris, bien conseillés et suffisamment munis d'argent, lui procurèrent, autant que possible à bon compte, non seulement les plus beaux Watteau et toute une suite de toiles intéressantes, mais des objets d'art de toute sorte, qui sont encore la parure des résidences des Hohenzollern.

Nos cœurs français, toujours naïfs et souvent poussés à la duperie par l'amour-propre national, se sont enchantés de ces hommages prussiens rendus à notre génie et dont l'écho se retrouvait de nos jours dans la voix de ce descendant, à qui les paroles ne coûtaient guère. Nous avons su gré, on ne voit plus maintenant pourquoi, au conquérant, si brutal par le fond de sa nature, de s'être montré assez avisé, assez sensible même, pour prendre sa distraction et son délassement dans la fréquentation de nos peintres des « fêtes galantes ». Y avait-t-il là de quoi s'extasier? Telle est pourtant l'origine de cette façon indulgente et presque cordiale, dont tant des nôtres ont parlé de Frédéric ami des arts, se complaisant à n'envisager qu'un temps de son règne, à ne voir en lui que le fondateur de l'Académie de Berlin, l'admirateur de l'esprit français, et à jeter un voile sur le reste.

Il faudra juger avec équité Frédéric « le Grand », ainsi que les autres gloires de la Prusse ; et, sans rabaisser son rôle, l'heure viendra où l'on réduira ses mérites dans l'ordre intellectuel à leurs véritables proportions. Notre Voltaire, repenti à son heure de tant de flagorneries intéressées, fournira lui-même en abondance les correctifs à l'enthousiasme « prussien », qu'il a contribué à répandre dans l'Europe lettrée, et qui a semé tant d'illusions funestes jusque dans le domaine de la politique.

Ces réserves sur les « vertus » de Frédéric II, que plusieurs esprits ont formulées pour eux-mêmes sans attendre le changement de point de vue amené par la guerre, éclairent par des rapprochements lumineux le caractère de Guillaume II. Le fâcheux héritier a pris pour modèle le grand ancêtre, même lorsqu'il s'est occupé d'art, et Dieu sait s'il s'en est occupé souvent et s'il a tenu à le faire savoir à l'univers! Un gros livre, *Der Kaiser und die Kunst,* demeure pour l'attester (Berlin, K.-K. Druckerei, 1909, in-fol.). Ecrit par les savants les plus qualifiés, illustré de dessins prétentieux par une main souveraine, ce mémorial ambitieux est tout gonflé de l'orgueil du maître et de la béate admiration des serviteurs. On ne le feuilletait déjà qu'avec un sourire ; après les destructions ordonnées ou tolérées par le Kaiser, toutes destinées à diminuer les nations rivales, cette apologie de l'art prussien en sa personne apparaît, inévitablement, comme un monument d'hypocrisie... Qui pourrait y voir désormais un hommage sincère aux maîtres et aux chefs-d'œuvre ? L'empereur, dont l'âme était si loin de la nôtre, n'a jamais rêvé d'un idéal d'art autre que celui de la *Sieges Allee*, conçue par lui pour orner sa capitale d'images triomphales et grossières.

(1) Consulter, pour l'ensemble des collections de peintures : *Gemaelde alter Meister im Bezitze Seiner Majestaet des Deutsches Kaisers und Koenigs von Preussen*, Berlin, Bong, gr. in fol. [s. d. vers 1907]. Les anciens maîtres d'Allemagne et des Pays-Bas sont étudiés par Max J. Friedländer, les Flamands et Hollandais par W. Bode, les Français par Paul Seidel. Il y a soixante-douze planches hors texte, et environ cent trente reproductions dans le texte.

Pour notre sujet, est indispensable le livre de M. Seidel, dont on a tiré à très petit nombre une édition en allemand et une édition en français : *Œuvres d'art françaises du* XVIII[e] *siècle appartenant à S. M. l'Empereur d'Allemagne, roi de Prusse, histoire et catalogue de la collection. Traduction française par MM. Paul Vitry et Jean-J. Marquet de Vasselot, avec quatorze eaux-fortes et de nombreux dessins de M. le professeur Peter Halm,* Berlin et Leipzig, Giesecke et Devrient, 1900, in-fol. (Il y a en tout deux cent trente-neuf articles, en comptant les descriptions d'objets d'art; mais les œuvres sont un peu plus nombreuses que les articles). Depuis, M. Seidel a publié : *Friedrich der Grossen und die Bildende Kunst* (chez les mêmes éditeurs, 1912, in-fol.), en utilisant l'illustration de l'ouvrage paru en 1900.

Le châtelain de Sans-Souci, avec sa vanité et ses tares, avait, du moins, de grands desseins dignes des princes français qu'il prenait ici pour modèles. En attirant des artistes, en achetant des œuvres d'art, comme en s'entourant de gens de lettres « avancés », son plan était, en somme, d'arracher son peuple à sa barbarie native, en le faisant participer, autant qu'il dépendait de lui, à la culture de l'Occident. Guillaume II, bien au contraire, imbu de toute la suffisance germanique d'aujourd'hui, rêvait d'imposer l'art prussien au monde, avec tout le reste de la « Kultur ». Comment aurait-il pu aimer vraiment les belles œuvres qu'il trouvait dans son héritage? Il en jouissait vaniteusement, cela est certain; il s'en servait pour des fins politiques, comme on le vit bien à l'étalage, d'ailleurs soigné, fait au Pavillon allemand à l'Exposition universelle de 1900; surtout, il savait le prix de ses toiles, de ses bibelots, le vrai prix marchand, aux cours



CHARLES LE BRUN. — LA FAMILLE DE JABACH, BANQUIER DE LOUIS XIV
Musée de Berlin

nouveaux; et sans doute rêve-t-il à la combinaison juridique ou au coup de main hardi, qui lui permettra de frustrer la République socialiste de valeurs aussi aisément négociables.

Simplicissimus s'est quelquefois moqué des talents de dessinateur, d'architecte et de dramaturge prônés à Berlin, car les artistes de Munich n'admettaient pas volontiers les prétentions de ce confrère couronné. Hors d'Allemagne, on acceptait plus facilement de le considérer au moins comme un amateur informé de notre ancienne peinture. La manifestation de 1900, à l'Exposition de Paris, avait été accompagnée d'une grande publication de M. Paul Seidel, directeur des Collections impériales, qui fut mise en français par les soins de deux des plus savants attachés du musée du Louvre. Peu de personnes possèdent l'in-folio des *Œuvres d'art françaises appartenant à Sa Majesté l'Empereur*

d'Allemagne, roi de Prusse ; mais le petit Catalogue des objets exposés au Pavillon allemand, que nous avons tous conservé, est tiré de ce bon travail. Rendons justice à M. Paul Seidel, dont l'ouvrage sera toujours à consulter, et que je tiens pour un érudit de goût sûr, de caractère honnête, et fort supérieur à ce qu'on trouve en Prusse dans sa profession.

Guillaume II a donné un autre témoignage de son prétendu goût des œuvres françaises, lors de la mémorable exposition de notre art du XVIIIe siècle, organisée dans l'hiver de 1910, à Pariser-Platz, par l'Académie des Beaux-Arts de Berlin. Les collectionneurs de Paris y prirent une part généreuse, et notre gouvernement consentit à s'y associer par l'envoi de tapisseries et d'objets précieux du Mobilier national. Ce fut la dernière manifestation publique d'une cordialité que le Kaiser cessa bientôt après de nous témoigner.

L'exposition fut, d'ailleurs, un triomphe pour l'art français d'autrefois, celui qu'on pouvait célébrer sans risquer de



J.-F. DE TROY. — LA DÉCLARATION
Château de Sans-Souci

porter ombrage à l'art allemand de nos jours, et de nuire à son expansion lucrative. Elle offrit aux érudits un bon champ de comparaisons et de recherches. M. Jean-Louis Vandoyer en rendit compte très agréablement dans le numéro 103 des *Arts*, qu'on aurait profit à rechercher. Plusieurs critiques en parlèrent chez nous, de façon instructive; nul ne put raconter l'anecdote suivante, dont j'ai toutes les raisons du monde de garantir l'authenticité.

Parmi les importants morceaux prêtés par Guillaume II à l'Exposition placée sous son patronage, figuraient les deux panneaux de l'*Enseigne de Gersaint*, qui purent être l'objet d'études approfondies et décisives. Ils ornaient d'habitude le petit salon de l'Impératrice, au Palais de Berlin. Mais l'appartement royal avait gardé un autre grand chef-d'œuvre de Watteau, l'*Embarquement pour Cythère,* dont le Louvre possède une variante délicieuse. Assez différente d'arrangement et de facture, cette toile de dimensions semblables égale la nôtre en beauté. Quelques Français distingués, venus dès l'ouverture de l'Exposition et parmi lesquels se trouvait M. Bonnat, demandèrent à la voir, ce qui fut aussitôt accordé, et l'Empereur leur fit la surprise de paraître dans le salon où ils étaient occupés à étudier le tableau célèbre.

L'*Embarquement* était sur un grand chevalet, en bonne



WATTEAU. — LA COMÉDIE ITALIENNE

Musée de Berlin. — Collection de Frédéric II

lumière; sur des tables s'étalaient des livres de référence, des gravures de comparaison; M. Paul Seidel s'empressait courtoisement. Mais l'Empereur ne cessa point de disserter, et le charme fut rompu. Il comparait avec abondance de paroles les deux compositions du maître, relevait les différences, appréciait leurs mérites divers, l'augmentation du nombre des couples amoureux dans le tableau acquis par Frédéric II, la substitution de la statue de Vénus au terme de marbre, vingt questions que les assistants, tous gens du métier, connaissaient à merveille et qu'il avait un peu l'air de leur enseigner. Des détails très minutieux, des dates très précises témoignaient, au reste, qu'il venait d'apprendre à l'instant même une leçon destinée à éblouir.

Cette scène trop habilement réglée manqua entièrement



LANCRET. — L'OISELEUR
Nouveau Palais de Potsdam

son effet. C'est que l'enthousiasme de l'impérial critique d'art avait sonné faux. Assurément, Frédéric II parlait plus sincèrement des œuvres choisies qui procuraient à sa vie dure et surmenée ce qu'il appelait « mon repos dans l'île des Bienheureux ». Guillaume n'a jamais regardé ses Watteau, ses De Troy, ses Pater, ses Lancret, que pour y chercher l'occasion d'en tirer vanité, comme propriétaire ou comme connaisseur. Au reste, quand on conversait avec lui, rien ne révélait autre chose que l'information facile qui court les salons, les admirations banales du mondain cosmopolite habitué à discourir sur les arts. Ses harangues officielles, comme ses commandes personnelles, aboutissaient toutes à l'apothéose de l'art « pompier » et à la glorification dynastique.

Il feignait de s'intéresser à nos œuvres d'autrefois, quand il avait intérêt à nous séduire; mais l'Impératrice, qui gardait chez elle les meilleurs morceaux, à cause de leur



LANCRET. — SCÈNE PASTORALE

Musée de Berlin. — (Collection de Frédéric II)



ANTOINE PESNE. — LE PEINTRE ET SES FILLES
Musée de Berlin



J.-A. WATTEAU. — L'EMBARQUEMENT POUR CYTHÈR



OLLECTION DE L'EX-ROI DE PRUSSE. — CHATEAU DE BERLIN



LANCRET. — RÉUNION DANS UN PAVILLON DE JARDIN
Château de la ville de Potsdam

valeur reconnue, n'a jamais eu au fond de son âme piétiste, qu'un mépris profond pour ces futilités « welches » et leurs allégories déshonnêtes.

Notre Watteau était à plaindre en cette auguste compagnie. Entouré d'hypocrites admirations, le peintre des tendres grâces françaises a dû regretter plus d'une fois, malgré la grossièreté de son hommage, les clins d'œil égrillards du vieux reître de Sans-Souci.

De beaux tableaux réunis par l'aïeul et payant les frasques tragiques du descendant, rien ne sera plus naturel, ni plus satisfaisant pour la morale.

On eût fort étonné les premiers successeurs de Frédéric en attribuant à ces toiles le moindre mérite. On les appréciait si peu à leur cour que, longtemps après la grande réhabilitation de notre XVIIIe siècle en France et en Europe, la famille et l'entourage de Guillaume Ier ne leur accor-



WATTEAU. — LE DIVERTISSEMENT CHAMPÊTRE
Musée de Dresde

daient encore aucun regard ; on ne trouvait rien à choisir dans la collection pour enrichir le musée de peinture en formation à Berlin. Guillaume II a pensé autrement, pour les raisons que j'ai dites; mais les Allemands n'ont jamais tiré, pour leur art, le moindre parti de nos chefs-d'œuvre. Ils ne perdront guère à les livrer, pas même une habitude chère, puisqu'ils n'étaient pas admis, non plus que les étrangers du commun, à voir les plus beaux.

Mais, bien que la peinture fasse une partie importante des collections, il n'y a pas seulement des toiles à y rechercher. Frédéric II avait fait venir de Paris des tapisseries, des lustres de cristal, des bronzes, des brûle-parfums et des vases de porphyre montés, des meubles excellents, tels que son cartonnier du style de Caffiéri, et ses deux régulateurs de style Régence, l'un et l'autre ornés de la figure d'Apollon. Une grande acquisition d'objets d'art eut lieu en 1742 ; c'était la collection qu'avait formée à Rome le cardinal de Polignac. Il y avait des antiques en assez grand nombre, mais aussi des œuvres modernes, le bronze du buste de Richelieu, attribué à Girardon et aujourd'hui à Bernin, ceux de *Neptune* et d'*Amphitrite* , qui sont de beaux morceaux de décoration de Lambert-Sigisbert Adam.

Louis XV offrit à Frédéric, en 1752, deux statues importantes de cet artiste lorrain, dites la *Chasse* et la *Pêche,*



LANCRET. — LA DANSE A LA CAMPAGNE
Nouveau Palais de Potsdam

auxquelles vinrent bientôt s'adjoindre le *Mercure* et la *Vénus*, de Pigalle, et qui formèrent, avec des figures de François-Gaspard Adam et quelques nouveaux présents de Versailles à Potsdam, le décor du bassin de la « Grande Fontaine », au pied de l'escalier de Sans-Souci. Un beau choix français est tout indiqué parmi ces statues de valeur inégale. Le *Mercure* et la *Vénus* n'y sont déjà plus qu'en copies, les originaux ayant été transportés au Musée de Berlin; si les gens de Potsdam tiennent à conserver intact l'aspect du jardin, il leur sera facile de remplacer par des copies les statues qui nous seraient rendues.

On ne peut omettre, parmi les Hohenzollern amateurs d'objets d'art français, le prince Henri de Prusse, frère de Frédéric. Venu à Paris en 1784 et, semble-t-il, sans trop d'arrière-pensées politiques, il fut fêté à la Cour et à la Ville et parut beaucoup s'y plaire. Louis XVI lui fit don de



ANTOINE PESNE — LE GRAVEUR SCHMIDT ET SA FEMME
Musée de Berlin

belles porcelaines de Sèvres, de deux garnitures d'ameublement des Gobelins, de tapis de la Savonnerie, et de son propre portrait tissé en haute lisse, d'après Duplessis, avec celui d'Henri IV. Une bonne partie des porcelaines existe dans la nouvelle galerie du Château de Berlin; il y a notamment un cabaret en pâte tendre émaillée, un service de dessert fond vert, et ces statuettes de Français illustres, dont Louis XVI avait personnellement commandé les modèles à sa manufacture. Outre les dons royaux, le prince rapporta de Paris, le buste charmant de son amie, la comtesse de Sabran (plus tard marquise de Boufflers), ceux du duc de Nivernais, d'un personnage qui, je crois, n'est pas encore identifié, des exemplaires du Voltaire, du Diderot, du Rousseau de Houdon, dix pièces qui forment un ensemble intéressant dans l'œuvre de notre grand sculpteur. Après avoir orné autrefois le château de Rheinsberg, résidence du



WATTEAU. — RÉUNION GALANTE
Musée de Berlin. — (Collection de Frédéric II)



WATTEAU. — L'ENSEIGNE DE GERSAINT. — PARTIE GAUCHE

Château royal de Berlin



WATTEAU. — L'ENSEIGNE DE GERSAINT. — PARTIE DROITE

Château royal de Berlin

prince Henri, elles sont aujourd'hui à Berlin et dans le Nouveau Palais de Potsdam.

Puisque je rencontre ici le chapitre des sculptures, me permettra-t-on d'en indiquer quelques autres? La galerie de peinture de Sans-Souci est ornée de charmantes statues françaises, qui y apparaissent fort dépaysées; ce sont une *Diane*, de Vassé, un *Apollon*, de J.-B. Lemoyne, *Vénus* et *Mars* de Guillaume Coustou le fils. Il y a, de Bouchardon, la restauration d'un torse antique en déesse de la Richesse, le « Faune au Chevreau » et un Joueur de flûte, d'après l'antique; de J.-Ph. Bouchardon, qui travailla à Stockholm, un buste en bronze de Charles XII; de Dardel, un petit bronze du Grand Condé, fondu par Thomire en 1789. M. Paul Vitry, qui a étudié, il y a vingt ans, cette partie des collections prussiennes, a utilement écrit sur les ouvrages de Pfaff et de Tassaert, tous deux rattachés à notre école. N'omettons pas la statue de Napoléon, par Chaudet, qui se trouvait à Paris, dans la salle du Corps Législatif; en 1815, Blücher, la jugeant sans emploi, se l'appropria.

Parmi les acquisitions du XVIIIe siècle, un lot précieux fut celui des grandes tapisseries françaises. Beaucoup ont disparu avec le temps. Il reste, à ma connaissance, quatre pièces de l'*Histoire de Psyché*, tissées à Beauvais d'après Boucher, qui sont au château de Berlin et dont on devine assez que ce sont des merveilles; quatre pièces des *Amours des Dieux*, du même peintre (Beauvais), placées au château royal de Coblentz, dix pièces de la suite de *Don Quichotte* de Coypel (Gobelins), employées à Charlottenbourg. Notons, parmi d'autres morceaux qu'on ne saurait négliger, six panneaux de Savonnerie des Fables de la Fontaine, dans les appartements de Berlin. Les grandes tentures sont d'autant plus indispensables à recueillir pour l'État français, que plusieurs des pièces exécutées d'après Boucher manquent à ses collections.

La série des peintures des palais impériaux contient quelques toiles du XVIIe siècle, pour la plupart secondaires, les meilleures ayant été déposées au Musée de Berlin, où nous les retrouverons tout à l'heure. Je ne rappelle que pour mémoire des œuvres de Poussin *(Moïse devant Pharaon)*, de Du Fresnoy, de Claude Le Fèvre *(Louis XIV)*, de Mignard *(Louis XIV à cheval*, de trois mètres de haut, signé et daté de 1687), deux toiles de Rigaud, deux de Ch. de Lafosse et une mythologie de Boulogne. Trois peintres du Premier Empire ont quelques morceaux chez l'ex-Kaiser : Boilly, une petite *Cuisinière* de l'an VII, Robert Lefèvre, un Napoléon en buste de 1802, David, l'original daté de l'An IX de la célèbre composition, *Bonaparte passant les Alpes*, dont Versailles possède une copie. Le tableau a été acquis par Blücher au château de Saint-Cloud « par façon de larcin furtivement fait » ; cet homme de guerre fut décidément un précurseur.

Le lecteur attend qu'on insiste sur « le dix-huitième », puisqu'aussi bien celui-ci tient la grande place. Hâtons-nous de dire qu'il ne justifie nullement le dédain affecté par certains critiques dont l'information est en retard. On a vécu longtemps sur la fâcheuse réputation des peintures de Sans-Souci : « Le mauvais état de conservation de quelques tableaux de premier ordre, dit M. Seidel lui-même, le grand nombre d'œuvres médiocres et la fausseté d'un certain nombre de tableaux attribués à Watteau, faisaient supposer aux connaisseurs de l'art français qu'une étude approfondie des collections laissées par le grand roi n'aurait guère d'intérêt ». Après le classement nouveau et quelques travaux de restauration, qui ne furent pas toujours malheureux, voici comment se présente le groupe des Watteau.

Il y en a treize d'authentiques, parmi quelques copies et des pastiches dont Frédéric II avait encouragé l'exécution par son engouement pour le genre. Trois des quatre toiles du Musée Frédéric III, dont je parlerai plus loin, doivent être ajoutées à la bonne série provenant de lui. Les pièces capitales, l'*Embarquement* et les deux morceaux de l'*Enseigne de Gersaint* sont — ou étaient avant la défaite — à Berlin, dans le salon privé de l'Impératrice. Il y a — ou il y avait — au Nouveau Palais de Potsdam, dans les appartements : *Les Bergers*, un des grands chefs-d'œuvre; l'*Amour à la campagne*, ou plus exactement *L'Amour paisible*, selon la lettre de la gravure de Favannes; *La Leçon d'amour; La Danse à la campagne* (jadis attribué à Pater); *Les Comédiens français;* enfin, le groupe enfantin de *La Danse*, qui fut si remarqué en 1900 et dont les figures exécutées à un tiers de la nature sont exceptionnelles dans l'œuvre de Watteau.

A Sans-Souci, on trouve de moindres trésors : *La Mariée de village*, tableau gravé par Cochin; *Le Concert*, œuvre fort endommagée, portant la désignation de *Divertissement en plein air* et qui est la *Récréation italienne*, gravée par Aveline; enfin *Le Joueur de luth*, d'une exécution un peu lâchée et d'une conservation médiocre. Comme les toiles du *Concert*, du *Divertissement* et de *La Mariée de village* ont aussi beaucoup souffert, peut-être dès le XVIIIe siècle, on voit que les plus beaux Watteau impériaux se trouvaient systématiquement refusés aux étudiants et au public, alors que les autres seuls étaient livrés à la curiosité dans Sans-Souci très visité.

L'ordre alphabétique des noms de peintres sera sans doute trouvé commode pour grouper nos renseignements.

Boucher : *Vénus, Mercure et l'Amour.*

Cazes : six tableaux de religion ou de mythologie.

Chardin : quatre tableaux, dont le premier a de grandes dimensions : *Une Dame qui cachète une lettre* (1733) ; *Le Dessinateur* (1737); *La Pourvoyeuse* (1738; celle du Louvre est de 1739) ; *La Ratisseuse de navets* (Salon de 1739).

Ant. Coypel : *Renaud et Armide.*

Ch.-Ant. Coypel : *Médée poursuivie par Jason*, et *La Toilette.*

Lancret, vingt-six tableaux : *Le Jeu de quilles; Enfants jouant au cache-cache-mitoulas; Jeu d'enfant; Le Dormeur surpris; La Danse devant la tente; Le Déjeuner de chasse; Le Concert interrompu; Le Montreur de boite d'optique* (il y a une copie, de la main de Frédéric II, au musée Hohenzollern); *La Fête en plein air; Le Miroir ardent; L'Escarpolette* (toile collée sur cuivre et encastrée dans une paroi du salon de musique au château de la ville, à Potsdam); *La Danse à la fontaine* (toile agrandie et placée de même); *Le Déjeuner dans la forêt; Le Départ pour Cythère; Un Couple dansant dans un paysage* (agrandi); *La Danse à la campagne*, important tableau signé et daté de 1732; *Le Moulinet; Réunion dans un pavillon; Les Amours du bocage* ou *L'Oiseleur; La fin du Repas; Réunion en plein air; Le Bal; Le Colin-Maillard; La Danse en plein air; La Danse devant la Fontaine de Pégase; La Danseuse Camargo*, ces deux derniers d'une importance exceptionnelle. Ces vingt-six peintures donnent de Lancret une idée qu'on ne prendrait point au Louvre.

Largillière : *Portrait d'une dame sur un lit de repos.*

Liotard : Deux pastels; l'un est le portrait du comte Algarotti; l'autre, qui représente un enfant assis, est sans aucune raison exposé au Musée Hohenzollern.

Ch.-Am.-Ph. Van Loo : de nombreux tableaux décoratifs ont été exécutés par lui pour le roi de Prusse; *La Famille de l'artiste*, de 1764, est le meilleur de ses tableaux de chevalet.

Carle Van Loo : *Le Sacrifice d'Iphigénie; Mlle Clairon en Médée et Lekain en Jason*, tableau daté de 1749 et provenant de l'actrice.

NATOIRE : *Maurice de Saxe*, portrait daté de 1746 et conservé au château de Brühl.

NATTIER : (portraits assez douteux) *la Duchesse de Chateauroux en Point-du-Jour; La Princesse de Talmont; La Duchesse d'Aiguillon née Crussol ;* un portrait de l'atelier de Nattier.

CH. PARROCEL : *Chasse au Tigre.*

PATER : *Soldats en marche; Soldats devant une auberge ; Paysage ; Réunion devant le mur d'un parc; Le Bain* et *Le Bain en plein air*, deux compositions presque semblables, l'une au Nouveau Palais, l'autre à Sans-Souci; *Le Bain à la maison* ou *Le Plaisir de l'été*, selon le titre de la gravure de Surugue; *La Fête en plein air* (1733); *Baigneuses; La Danse en plein air; Fête de campagne; Les Pêcheurs; Le Colin-Maillard; Autre Colin-Maillard* complètement abimé; *Comédiens Italiens; Le Sultan dans le harem ; Le Sultan dans le jardin; La Bohémienne diseuse de bonne aventure; L'Amour en plein air; La Danse à la campagne ; Le Concert amoureux; Musiciens en plein air; Réunion; Gaieté Villageoise;* quatorze scènes du *Roman Comique.* En tout, trente-sept peintures de Pater.

ANT. PESNE : Nombreux portraits de la famille royale de Prusse, des familiers de Frédéric, parmi lesquels Chazot, Fouqué et Jordan, du monde du théâtre, des amis et de la famille de l'artiste *(La Danseuse Marianne Cochois; La Barberina).*

PIERRE : *Le Jugement de Pâris.*

RAOUX : *La Diseuse de bonne aventure ; La Surprise ; Deux femmes en Vestales; Une Dame en Vestale.*

RESTOUT : *Triomphe de Bacchus et d'Ariane.* (Cette grande composition et celle de Pierre, faites pour la salle de marbre du Nouveau-Palais, ne sauraient être déplacées).

LA TOUR (d'après) : *Maurice de Saxe*, peinture à Sans-Souci.

FR. DE TROY : *Une Actrice dans le rôle de Sophonisbe* (1723), probablement la Cochois.

JEAN-FR. DE TROY : *La Déclaration* (1731), délicieuse scène dans un parc; *Loth et ses filles; Léda avec le cygne; Jupiter et Calisto; Naissance de Vénus; Apollon et Daphné* (1728); *Sacrifice d'Iphigénie.*

COLIN DE VERMONT : *La Continence de Scipion.*

Mme VIGÉE-LE BRUN : *Portrait de la Reine Louise.*

D'autres œuvres appartenant aux Hohenzollern doivent être recherchées au nouveau Musée de Berlin, qui porte le nom de l'Empereur Frédéric III. On aimerait à croire, et je pense qu'il faut croire en effet, que la libéralité de ce dépôt remonte à la mère de Guillaume II, cette respectable fille de la reine Victoria, que la cour berlinoise nommait avec mépris « l'Anglaise » et qui fut toujours bienveillante pour les artistes, même pour les nôtres. Quoiqu'il en soit, la maison royale de Prusse a placé quelques bons morceaux français en ce Musée si riche et si mêlé. C'est ainsi que Watteau s'y présente avec *La Comédie Française, La Comédie Italienne,* et une *Réunion galante* de la



LIOTARD. — LE MARÉCHAL DE SAXE
Musée de Dresde



CHARDIN. — LA RATISSEUSE DE NAVETS

Collection de l'ex-roi de Prusse



CHARDIN. — LA POURVOYEUSE

Collection de l'ex-roi de Prusse



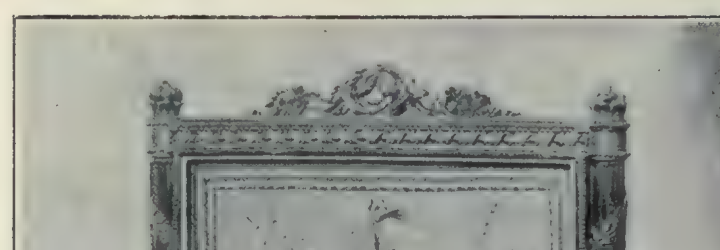
MEUBLE DE LA MÉRIDIENNE DE MARIE-ANTOINETTE A VERSAILLES
Musée d'Art industriel de Berlin

meilleure qualité (le quatrième tableau du maître, *Le Déjeuner sur l'herbe*, qui est *La Collation* (nº 118) du catalogue Goncourt, est d'une autre provenance). Le Musée doit au même prélèvement une partie de son XVIIe siècle. On trouve indiqué de ce chef un paysage de Claude Lorrain (le nº 448), deux Poussin, *Jupiter enfant* et *Le Soleil et Phaéton*, un *Saint Bruno* de Le Sueur, une allégorie de Louis de Boulogne, le portrait de *Marie Mancini* par Mignard, celui du sculpteur *Desjardins*, par Rigaud, une grande toile de Subleyras, *L'Adoration de saint Janvier*, et une *Diseuse de bonne aventure*, attribuée à Valentin. Ces deux derniers et le Claude Lorrain ne sont pas maintenus au grand catalogue de 1909.

L'ancienne école française au Musée de l'Empereur Frédéric III compte encore d'autres œuvres qu'il est important de ne pas omettre. Taisons-nous, aujourd'hui, sur l'*Etienne Chevalier*, de Jean Fouquet, et sur ce qui est antérieur au XVIIe siècle. Deux beaux paysages de Poussin sont, d'après les scènes qui servent à les désigner : *L'Ange et saint Mathieu* (bords du Tibre à l'Aqua Acetosa) et *Junon et Argus mort*. Deux autres paysages de l'école de Poussin mettent au catalogue les noms de Gaspard Dughet et de François Millet. Le Claude Lorrain (nº 448), ayant sans doute été repris par les collections impériales, le maître est représenté par un 448*b*, qui est la vue d'un temple ruiné auprès d'un pont rustique (ancienne collection du marquis de Ganay), et par une lisière de bois, où Diane réunit Hippolyte et Aricie (nº 428). Mais le plus beau morceau français, du plus grand prix pour notre pays, est une magnifique toile, *Everard Jabach avec sa famille*, où Charles Le Brun montre le banquier parisien au milieu de ses précieux objets d'art groupés dans son hôtel de la rue Saint-Merry. Tout le monde sait que les trésors de ce collectionneur, qui vinrent après lui à Louis XIV, tiennent une belle place en notre Musée du Louvre, d'où son image seule est absente.

Le Musée de l'Empereur Frédéric n'est pas moins riche en ouvrages du XVIIIe siècle : outre les Watteau et les Lancret, magnifique prêt des châteaux royaux, on y trouve une charmante étude de jeune femme intitulée *Le Déjeûner*, par Jean-François de Troy (1723), une paysannerie du peintre Pierre Angillis, né à Dunkerque et mort à Rennes après une vie voyageuse à Anvers, à Londres et en Italie, un charmant portrait de jeune bourgeoise française de Trinquesse (1774), une nature morte de Chardin et, comme il convient, l'éternelle tête de jeune fille, dont Greuze dirige les yeux vers le ciel.

Ce qu'il y a de plus intéressant pour nous dans la série, ce sont les toiles d'Antoine Pesne. L'artiste favori de la cour de Frédéric II y compte quatre morceaux importants : le portrait du roi en buste avec une cuirasse visible sous un manteau rouge orangé, un portrait de femme vue de trois quarts, de la plus spirituelle exécution, la double image du graveur G.-F. Schmidt et de sa femme, datée de 1748, et surtout le portrait de l'artiste lui-même, de face, travaillant à son chevalet et ayant auprès de lui deux agréables



MEUBLE DE LA MÉRIDIENNE DE MARIE-ANTOINETTE A VERSAILLES
Musée d'Art industriel de Berlin

femmes, aussi attentives à suivre son travail qu'à plaire au spectateur. Une inscription française, mise au bas de la peinture, à droite, doit se lire ainsi : « Ant. Pesne avec ses deux filles, peint par lui-même, 1754 ». On sait quel rôle considérable a tenu Pesne à Berlin et comment ce peintre de chez nous ne peut être étudié que dans cette ville. Né à Paris en 1683, élève de son père et de Charles de la Fosse, il fit le voyage d'Italie, comme prix de Rome, en 1703, puis se fixa à Berlin, où il travaillait pour la cour dès 1711 et où il dirigea plus tard l'Académie. La brillante situation qu'il eut depuis lors diminua un peu ses relations avec son pays natal jusqu'à sa mort en 1757 ; mais il appartint à notre Académie royale de peinture, où sa réception est de 1720. Dans la capitale de la Prusse, ce Français fut le plus occupé des portraitistes et il n'est pas une collection particulière qui ne possède de ses œuvres. Mais il existe toute une œuvre de décorateur qui lui fut demandée par Frédéric II, d'abord à Rheinsberg, alors qu'il n'était encore que prince héritier, puis, comme roi, à Charlottenbourg, à Sans-Souci et au château de la ville de Potsdam. Ce furent des plafonds mythologiques et des panneaux d'appartements; les sujets de ces dernières peintures sont empruntés à ceux que traita l'école de Watteau ou rappellent les pièces que le roi faisait jouer sur son théâtre de Berlin. Pesne est aussi un des maîtres du « portrait de théâtre ». La France ignore à peu près entièrement ce glorieux représentant de ses traditions à l'étranger. Il n'y a de lui au Louvre qu'un portrait de la collection de l'Académie, celui de Vleughels, qui donne de son talent une idée tout à fait insuffisante; l'admirable tableau, où il s'est peint avec ses filles et qu'il a fièrement signé à la manière de son pays, permettrait de combler une des grandes lacunes de notre collection d'art national.



Mme VIGÉE-LE BRUN. — PORTRAIT DE MARIE-ANTOINETTE « EN GAULLE »
Château grand-ducal de Darmstadt

On voit en quoi consiste l'intérêt de la peinture française au *Kaiser Friedrich-Museum*. On étendrait fort utilement cette investigation dans les autres départements et aussi hors de ce musée central de l'art ancien, auquel se bornent nos recherches présentes. Que de surprises, par exemple, nous réserverait le vaste Musée d'Art industriel (*Kunstgewerbe Museum*), où la direction a fait profession d'honorer le goût de nos ancêtres, mais d'où il ne semble pas que celui de l'Allemagne moderne ait jamais tiré la moindre leçon profitable !

Ne citons, de ce musée, qu'un groupe d'objets d'ameublement que l'empereur Guillaume II y a fait entrer par achat direct. Ce n'est rien moins que le mobilier sculpté et doré de la « méridienne » de Marie-Antoinette, aux Petits Cabinets de Versailles. Un Français a établi cette provenance précise de façon indiscutable, au moment de la découverte de ces objets. Ils sont de ceux qui ont émigré en Allemagne à la suite des ventes révolutionnaires, faites à vil prix, du mobilier de tous nos châteaux royaux. On a rarement l'occasion d'en retrouver un ensemble aussi complet et aussi bien conservé.

Ces trois fauteuils, ce dossier de canapé, cette chaise, cet écran, avec leurs broderies à sujet chinois, c'est tout ce que contenait la petite pièce où la Reine se parait, recevait les marchandes de modes de Paris, tenait ses fameuses « conférences » avec mademoiselle Bertin. L'harmonie de ces bois dorés, à peine fanés, avec les précieux panneaux des frères Rousseau, avec les bronzes ciselés appliqués sur les glaces, pourrait recréer une merveille.

⁂

S'il est naturel d'insister sur les collections de la capitale de l'Empire allemand, il faut indiquer, au moins brièvement, quelques-unes des principales œuvres françaises



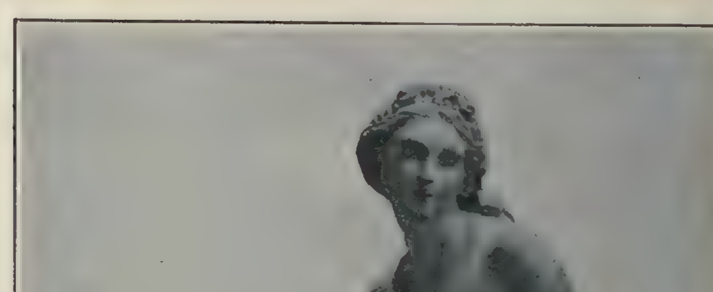
PIGALLE. — MERCURE
Musée de Berlin

des résidences princières ou des musées publics du reste de l'Allemagne. Dresde, où règne dans les palais le goût pictural de nos Louis de Silvestre, offre des objets d'art français de toute nature, depuis les pièces remarquables de Sèvres, qui figurent au Musée des Porcelaines, jusqu'aux curiosités du *Grüne Gevölbe*. Munich est assurément moins riche, bien que la *Residenz* et plus d'un château secondaire des Wittelsbach soient l'œuvre d'architectes français. Mais il n'est pas une collection ducale ou grand-ducale de l'ancienne Allemagne qui ne possède des morceaux de premier ordre venant de chez nous, bronzes, tapisseries, mobilier ou tableaux.

Le château grand-ducal de Darmstadt, par exemple, conserve bien des souvenirs de notre XVIIIe siècle. C'est là qu'on retrouve notamment le portrait de Marie-Antoinette « en gaulle », c'est-à-dire en simple robe de mousseline, qui fut exposé au Salon de 1783 par Madame Vigée-Le Brun et qu'on a cru reconnaître en des images bien différentes. A Schwerin, est une incomparable suite de peintures d'Oudry, qui furent commandées à notre bon peintre par un Mecklembourg bien renseigné. Partout, les Gobelins et Beauvais ont orné de leurs nobles tentures des appartements dont le reste de la décoration révèle trop souvent un goût germanique en désaccord avec nos chefs-d'œuvre.

Dans les musées abondent les morceaux qu'ils nous importe de connaître et qu'il faut aller étudier en terre ennemie. Des portraits de notre plus belle histoire y essuient le dédain universel ; et quels précieux morceaux d'art cependant, quand il s'agit de l'unique portrait peint de notre grand orateur Bourdaloue, par Jouvenet, du Fénelon de Vivien, de l'étonnant commandant d'armées, qu'on dit Turenne, par Philippe de Champagne, et que nous avons tenu à reproduire. Ces trois toiles sont à l'Ancienne Pinacothèque de Munich. A Dresde, est le précieux profil de Poussin, sans doute par lui-même, qui le représente beaucoup plus jeune que le portrait de face. A Hambourg, dans la galerie Weber, serait un Descartes que je n'ai pas vu. Ne sont-ce point encore des portraits faits pour nous revenir que ceux du maréchal de Saxe ? Dresde garde celui de La Tour, celui de Liotard, qu'on expose à côté de sa fameuse *Chocolatière*, et celui de Nattier, de qui c'est une œuvre de jeunesse d'un certain intérêt. Cette iconographie française éparse au delà du Rhin mériterait d'être l'objet d'une étude spéciale.

Quoique moins nombreux que ceux des autres écoles, nos anciens peintres ont cependant leur place, au moins dans les galeries importantes. On y fait parfois de curieuses trouvailles ; mais le public ne s'intéresse qu'aux maîtres, et c'est d'eux que nous avons à lui parler.



PIGALLE. — VENUS
Musée de Berlin

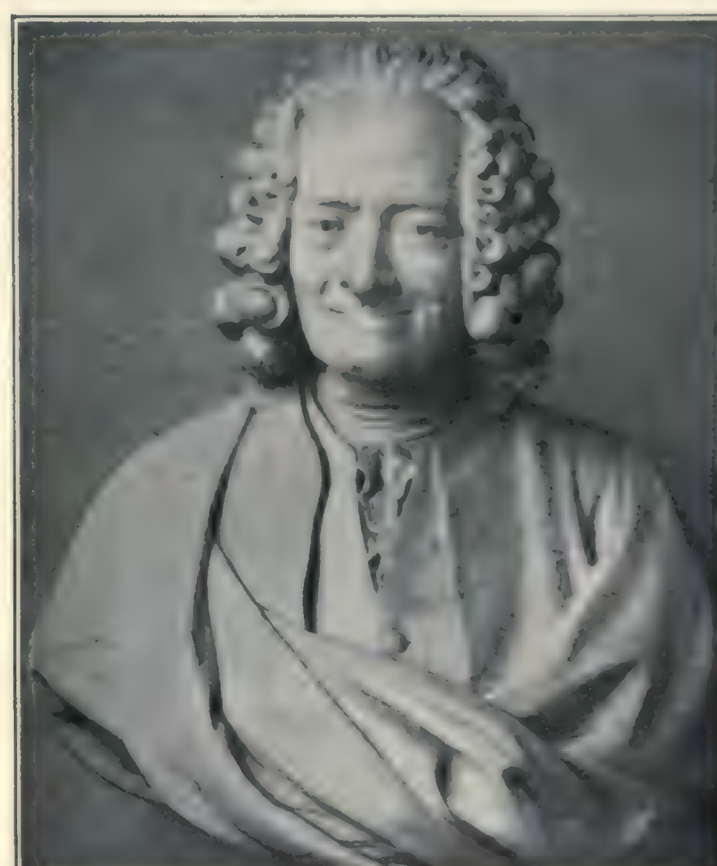


HOUDON. — LA COMTESSE DE SABRAN
Nouveau Palais de Potsdam

Notre grand Poussin, si glorifié jadis, aujourd'hui si injustement traité par le commun des amateurs, est assez bien représenté dans les musées allemands pour qu'un choix attentif puisse en tirer une exposition éclatante de son œuvre. On a vu ce que Berlin pourrait apporter. Dresde serait plus généreuse encore. Le *Moïse sur le Nil* et la belle *Adoration des Rois Mages*, sujet dont le Louvre possède un exemplaire postérieur de vingt ans et d'une expression religieuse moins profonde, évoquent le peintre de l'histoire sacrée (avec un *Martyre de saint Erasme,* qui est peut-être de Sébastien Bourdon). Les compositions mythologiques sont célèbres ; ce sont *Pan poursuivant la Nymphe Syrinx, Narcisse,* la *Vénus endormie* que nous reproduisons, et surtout cet énigmatique et délicieux *Empire de Flore,* où les personnages des mythes antiques, groupés dans un décor de jardin de la Renaissance, mêlent l'évocation du Raphaël de la Farnésine à celle du *Songe de Polyphile.* Munich expose la pathétique *Mise au tombeau;* le musée ducal de Brunswick, une *Bacchanale* et deux pendants, *Apollon et Diane* et un *Sacrifice.* Enfin, le musée de Cassel possède une des compositions du maître où déborde le plus puissamment la joie païenne, la *Bacchanale* à quatre figures, où l'on voit une nymphe emportée sur les épaules d'un satyre.

A Dresde, Claude Lorrain n'a que deux paysages signés, mais de qualité excellente, *La Fuite en Égypte* et *Acis et Galatée ;* il en a un à Stuttgart et quatre à Munich. A Cassel ont été ramenées récemment les splendides *Heures du Jour*, de Petrograde, qui proviennent de Malmaison. Les Gaspard Dughet de Dresde comptent parmi les meilleurs qu'on trouve hors d'Italie. Il est à remarquer combien ce paysagiste vigoureux, éclipsé pour nous par son beau-frère Poussin, a été goûté en Allemagne ; avec les neuf « Guaspre », les François Millet de Dresde complètent une série plus importante que celle de Berlin. Un Sébastien Bourdon, de la même galerie, est bien moins intéressant que celui de Cassel, *Campement de soldats chez des paysans* (1643), que sa véridique expression doit faire rapprocher des Le Nain. Un autre Bourdon et un Louis Le Nain sont à Munich, avec des Le Brun, des Van der Meulen, etc. De Philippe de Champagne, outre sa toile de Munich, un portrait d'homme conservé à Hanovre et un beau tableau religieux à Stuttgart, je trouve à citer, mais avec une admiration particulière, une effigie de savant, portant robe noire et rabat, assis devant une table de travail ; c'est un des deux tableaux mis sous le nom du peintre au musée de Carlsruhe. Le *Sommeil de Jésus* de Le Brun est à Dresde ; la *Messe de saint Louis* de Le Sueur, à Munich ; et l'un et l'autre des deux artistes est représenté au musée de Stuttgart, où l'on trouve aussi deux *Vierges* de P. Mignard. Plusieurs artistes secondaires du XVIIe siècle figurent çà et là, par des toiles que décrivent exactement les catalogues et qui sont loin d'être toutes à dédaigner.

Nos maîtres du XVIIIe siècle, vers qui l'attention en ce moment se porte de préférence, ont été appréciés ailleurs qu'à Berlin. Parmi les grands, je ne vois guère que Fragonard qui soit absent, car je ne me souviens pas avoir rencontré un seul tableau de lui exposé en Allemagne. La forme si française de son génie a-t-elle détourné de lui l'âme germanique ? Boucher serait lui-même ignoré des visiteurs de musées, si l'on n'avait ajouté, il y a quelques années, un morceau de lui à la série d'œuvres françaises de l'Ancienne Pinacothèque de Munich. Ce tableautin, d'une exécution exquise, un peu « osée » pour ce milieu où elle surprend,

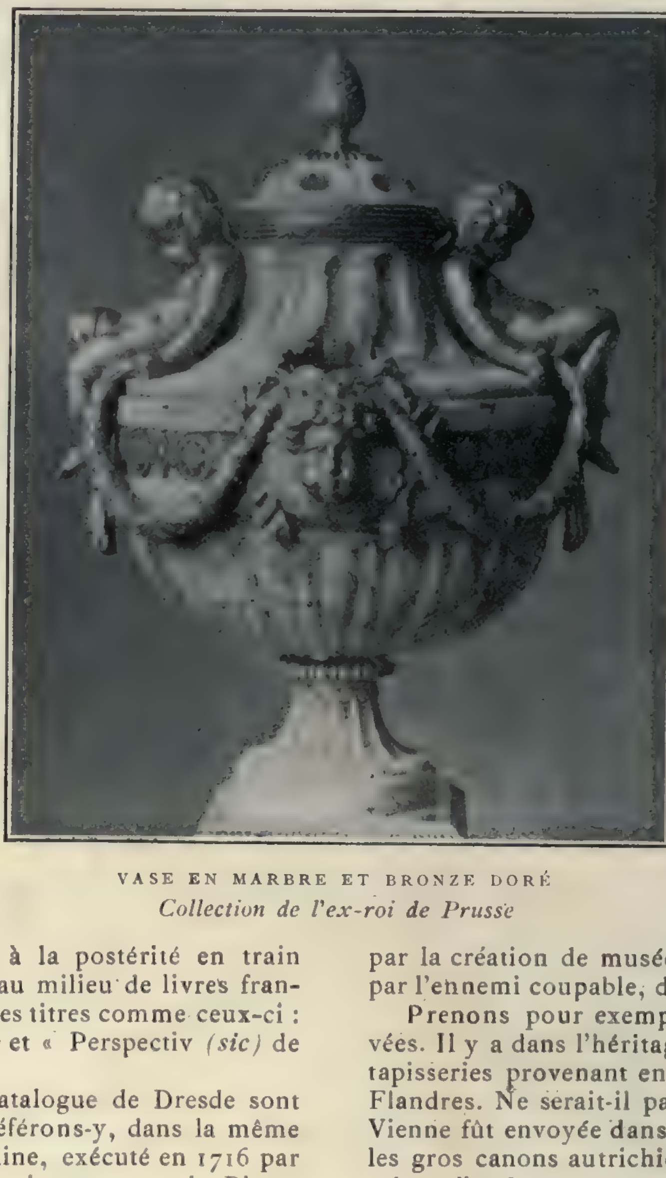


HOUDON. — VOLTAIRE
Château royal de Berlin

provient, m'a-t-on dit, des appartements de la *Residenz;* c'est une des meilleures de ces nombreuses études faites par le premier peintre de Louis XV d'après le nu des sœurs O'Murphy. Plusieurs autres de nos artistes les plus recherchés aujourd'hui, Hubert Robert par exemple, manquent tout à fait.

Mais voici Fr. Lemoine à Munich, en compagnie de Desportes, Vernet et Greuze; voici Chardin à Munich et à Carlsruhe; voici de nouveau Watteau à Dresde, avec les deux tableaux célèbres intitulés *La Fête de l'Amour* et *Le Divertissement champêtre* — (comme la pauvre Valenciennes serait vengée, si quelques-uns de ces Watteau d'Allemagne, si nombreux, venaient prendre place dans son musée!) — voici, à Dresde encore, deux agréables fêtes galantes de Pater, autre fils de Valenciennes; de Lancret, trois tableaux du même genre, tous trois importants; de Joseph Vernet, une très grande vue de l'incendie d'une ville au bord d'un fleuve; enfin, parmi quelques œuvres de nos portraitistes depuis le XVI[e] siècle, une série abondante de Louis de Silvestre le jeune et d'Antoine Pesne. De celui-ci, dont Berlin regorge, Dresde compte sept portraits; le sien y est daté de 1728. Brunswick en expose quatre en bonne place et, de Silvestre, une brillante toile, *Festin de Nymphes et de Satyres,* qui provient de Dresde, où l'a peinte le directeur français de l'Académie pour réjouir les yeux des princes qui l'employaient.

Un magnifique Largillière éblouit le musée de Carlsruhe de l'image resplendissante d'une dame en brocart d'or, cueillant les fleurs d'un oranger et les réunissant dans une corbeille. La désignation de ce tableau, « Adélaïde de France en Flore », ne me paraît offrir aucun sens. Les deux Largillière de Brunswick sont importants; l'un est le portrait en pied du voyageur Jean-Baptiste Tavernier; l'autre est le buste d'un comte allemand, qui a voulu se présenter à la postérité en train d'écrire une lettre en français et au milieu de livres français, portant au dos des reliures des titres comme ceux-ci : « Médailles de Louis-le-Grand » et « Perspectiv *(sic)* de Versailles ».



VASE EN MARBRE ET BRONZE DORÉ
Collection de l'ex-roi de Prusse

Les « Largillière » portés au catalogue de Dresde sont assurément plus que douteux. Préférons-y, dans la même galerie, le portrait du duc du Maine, exécuté en 1716 par François de Troy, ou la « femme inconnue » de Pierre Gobert. De Troy aurait peint les portraits ovales de Madame de Montespan et Madame de Lude, conservés à Brunswick. Hyacinthe Rigaud, qu'on peut rattacher à l'un ou l'autre siècle, se montre en plusieurs galeries. Un petit maître digne d'estime, Alexis Grimou, a des portraits à Dresde et à Carlsruhe. Raoux a peint en vestales deux charmantes Françaises, sur une même toile exposée à Brunswick. J'ai cité le Nattier de jeunesse que le futur maréchal de Saxe paraît avoir envoyé de France en son pays. Pour retrouver Nattier sur la rive droite du Rhin, il faudrait s'arrêter à Francfort, où sont, à l'Institut Staedel, les images d'un ménage cossu de la ville, qui s'est fait peindre par l'artiste à la mode pendant un voyage à Paris. En terminant cette revue rapide de nos maîtres du portrait, ajouterai-je que La Tour n'est qu'à Dresde et que Perroneau n'est nulle part?

* * *

Je voudrais que ces notes, rédigées sur des carnets de voyage et des catalogues annotés, pussent servir de répertoire provisoire à l'usage du public, puisque la question est nettement posée aujourd'hui, en France comme en Belgique, du remplacement des œuvres d'art détruites par d'autres œuvres de l'art français et flamand, conservées en Allemagne. Ce répertoire a surtout porté sur la peinture et la sculpture. Il n'y est presque rien dit des objets d'ameublement, tapisseries, etc; il n'y est pas fait mention des œuvres d'un caractère archéologique, ni des dessins et manuscrits à miniatures. Ceux-ci fourniraient aux déprédations et aux destructions de bibliothèques et d'archives une compensation, étudiée dans les milieux où l'on a le devoir de s'en occuper.

Enfin, je n'ai pas parlé de Vienne ni des collections des Habsbourg, si riches en œuvres françaises de toutes sortes. C'est là un vaste sujet qui demande à être traité à part, mais ne doit en aucun cas être passé sous silence. L'Allemagne a eu pour complice, dans son agression sauvage, la maison de Habsbourg-Lorraine. Il est juste que les biens de celle-ci servent aux réparations nécessaires.

On ne voit rien à objecter à la formule proposée au Conseil Supérieur des Beaux-Arts de Belgique :

« La ville qui, par la destruction de monuments impossibles à remplacer, aura perdu une partie de ses attraits artistiques, aura le droit de chercher, par la création de musées dont les éléments seront fournis par l'ennemi coupable, de justes compensations d'art ».

Prenons pour exemple une de nos cités les plus éprouvées. Il y a dans l'héritage des Habsbourg des centaines de tapisseries provenant en grand nombre de l'Artois et des Flandres. Ne serait-il pas naturel qu'une série d'*arazzi* de Vienne fût envoyée dans Arras détruite, que bombardèrent les gros canons autrichiens, pour aider à reconstituer son trésor d'art?

Nul n'a le droit de préjuger les décisions de la « Commission des réparations » à la Conférence de la Paix; mais l'opinion lui demande de répondre à cette question : — La France a subi, par la guerre, une immense dépréciation de cette partie de son patrimoine à laquelle toute nation civilisée attache le prix le plus grand. Restaurera-t-on, aux dépens des agresseurs, quelque chose de ce patrimoine?

PIERRE DE NOLHAC.

GOUPIL ET C[ie], Éditeurs-Imprimeurs. — Directeur : M. JOYANT. Imprimerie MANZI, JOYANT ET C[ie], Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.
LES ARTS. — *Publication mensuelle*
CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 174

LES ARTS



DALMATIE. — Spalato

LE CAMPANILE ROMAN, XIIIe SIÈCLE, ET LE MAUSOLÉE DE DIOCLÉTIEN, IVe SIÈCLE

COLLECTION ARTHUR FOUQUES-DUPARC

TABLEAUX MODERNES

AQUARELLES, PASTELS, DESSINS

PAR BOUDIN, DAGNAN-BOUVERET, DETAILLE, GIRODET, HARPIGNIES, CHARLES JACQUE, JONGKIND, LHERMITTE, LUC-OLIVIER MERSON PRUD'HON, PUVIS DE CHAVANNES, HENRI REGNAULT, THAULOW, ZIEM

SCULPTURES par BARYE, DEGEORGE, GEMITO, LÉONARD, ANT. MERCIÉ

DESSINS ANCIENS ET GRAVURES

VENTE APRÈS DÉCÈS ET PAR SUITE D'ACCEPTATION BÉNÉFICIAIRE

GALERIE GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze, à Paris

LE JEUDI 8 MAI 1919, A 2 HEURES

COMMISSAIRE-PRISEUR : Me **F. LAIR-DUBREUIL**, 6, rue Favart

Experts :

M. GEORGES PETIT	M. M. PAULME	M. G. B.-LASQUIN
8, rue de Seze, 8	10, rue Chauchat, 10	11, rue Grange-Batelière, 11

Chez lesquels se distribue le Catalogue

EXPOSITIONS : PARTICULIÈRE, *le Mardi 6 Mai 1919, de 2 h. à 6 h.*; PUBLIQUE, *le Mercredi 7 Mai 1919, de 2 h. à 6 h.*

COLLECTION DE M. H. MICHEL LÉVY

TABLEAUX ANCIENS

PAR BOUCHER (F.), BRAUWER, CHARDIN, DYCK (A. VAN), HALLÉ, JORDAENS, LA FOSSE (DE), PATER, WATTEAU (A.)

TABLEAUX MODERNES

PAR BONNINGTON, DELACROIX (EUGÈNE)

AQUARELLES, DESSINS, PASTELS

PAR

BOUCHER (F.), CARESME, CHARDIN, CLODION, COURTOIS (JACQUES), DESFRICHES, DESHAYS, FRAGONARD (H.), GÉRICAULT, GILLOT, GREUZE, GUARDI HALLE, HUET (J.-B.), LANCRET, LEPRINCE, OUDRY, PERRONNEAU, PIERRE, PRUD'HON, ROBERT (HUBERT), TIEPOLO, WATTEAU (A.)

SCULPTURES par ANTOINE, CARPEAUX, HOUDON, etc.

VENTE PAR SUITE DE DÉCÈS

A Paris, GALERIE GEORGES PETIT, rue de Sèze, n° 8

Les Lundi 12 et Mardi 13 Mai 1919, à 2 heures

COMMISSAIRES-PRISEURS { Me **F. LAIR-DUBREUIL**, rue Favart, 6 / Me **Henri BAUDOUIN**, rue Grange-Batelière, 10 | EXPERTS { **M. Jules FÉRAL**, 7, rue Saint-Georges / **M. Marius PAULME**, rue Chauchat, 10

Chez lesquels se distribue le Catalogue

EXPOSITIONS : PARTICULIÈRE, *le Samedi 10 Mai 1919, de 2 h. à 6 h.*; PUBLIQUE, *le Dimanche 11 Mai 1919, de 2 h. à 6 h.*

COLLECTION FRANÇOIS FLAMENG

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES, PASTELS

ŒUVRES DE TER BORCH, J. BOZE, J.-B.-S. CHARDIN, F. CLOUET, CORNEILLE DE LYON, LE CORRÈGE, A. V. DYCK, GUARDI, LA TOUR, PERRONNEAU RAPHAEL, REMBRANDT, TIEPOLO, LE TINTORET, VÉLASQUEZ, BONNINGTON, DECAMPS, GÉRICAULT, ETC, ETC.

DESSINS DES XVe, XVIe, XVIIe, XVIIIe ET XIXe SIÈCLES

PAR BOUCHER, LES DUMONSTIER, A. V. DYCK, FRAGONARD, GUARDI, HOLBEIN, INGRES, LA TOUR, LIPPI, MICHEL-ANGE, MOREAU LE JEUNE PÉRUGIN, PISANELLO, PRUD'HON, REMBRANDT, RUBENS, A. DEL SARTO, LO SPAGNA, L. DA VINCI, A. WATTEAU, ETC.

MINIATURES

PAR CHARLIER, HALL, ISABEY (J.-B.), LEMOINE, PASQUIER, VILLERS, ET DES ÉCOLES ANGLAISE ET FRANÇAISE

SCULPTURES ANTIQUES, DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE

SCULPTURES DU XVIIIe SIÈCLE

PAR CHINARD, COUSTOU, FALCONET, HOUDON, PAJOU, ETC.

Étoffes et Tapisseries anciennes, Objets d'art et d'ameublement

Vente par suite du décès de Madame FRANÇOIS FLAMENG

A Paris, GALERIE GEORGES PETIT, rue de Sèze, n° 8

Les Lundi 26 et Mardi 27 Mai 1919, à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR : Me **LAIR-DUBREUIL**, 6, rue Favart

EXPERTS :

Pour les Tableaux et Dessins	Pour les Objets d'art du XVIIIe siècle et les Dessins	Pour les Objets d'art antique du Moyen âge et de la Renaissance
M. Jules FÉRAL, 7, rue Saint-Georges	**M. Marius PAULME**, 10, rue Chauchat	**M. Henri LEMAN**, rue Laffitte, 37

Chez lesquels se distribue le Catalogue

EXPOSITIONS : PARTICULIÈRE, *le Samedi 24 Mai 1919, de 2 à 6 heures*; PUBLIQUE : *le Dimanche 25 Mai 1919, de 2 à 6 heures.*

Nº 174 LES ARTS Nº 174



DALMATIE. — Spalato

LE PÉRISTYLE DU PALAIS DE DIOCLÉTIEN, IVe SIÈCLE. — *A droite* : MAISONS VÉNITIENNES, XVIIe SIÈCLE
A gauche : LE CAMPANILE ROMAN, XIIIe SIÈCLE

CHOSES D'ITALIE

DALMATIE — ISTRIE — VÉNÉTIE

I

SOUVENIRS VÉNITIENS EN ISTRIE

La conquête militaire italienne a rejoint les lieux où l'Art avait déjà affirmé l'italianité des pays. Ainsi que dans la Lybie, il y a huit ans, les soldats italiens avaient retrouvé sans surprise les restes des constructions et des monuments romains, les marins et les soldats qui ont débarqué au commencement de novembre à Trieste, à Pola, à Fiume et dans les petites villes de l'Istrie ont été salués avant tout par les souvenirs des époques lointaines qui ont affirmé et confirmé l'italianité de cette terre.

Souvenirs romains et souvenirs vénitiens se confondent dans chaque ville, dans chaque port. *La X Regio Italiæ*, l'Istrie d'Auguste et les colonies vénitiennes n'ont jamais oublié leur histoire, et à travers les siècles et les différentes dominations les monuments romains et vénitiens ont survécu comme des témoins éternels des gloires lointaines et des nouvelles espérances.

Les monuments les plus fameux comme l'Arène et le Temple d'Auguste à Pola, le grand Arc de Trieste, la Basilique chrétienne d'Aquileja et les nombreux monuments romains de toute la Dalmatie, comme le Mausolée et le Péristyle du Palais de Dioclétien à Spalato, montrent les grands titres de noblesse de cette terre qui a tant souffert et a attendu si longtemps sa libération.

Mais l'italianité de ces villes n'est pas démontrée seulement par les monuments de l'antiquité et par la langue de ses habitants, elle est démontrée aussi par leurs caractères extérieurs : petites villes italiennes



Photo Alinari.

VITTORE CARPACCIO. — LA MADONE SUR SON TRÔNE, ET SAINTS
Église San Francesco. — Pirano



Photo Alinari.

CIMA DA CONEGLIANO. — LA MADONE, SON FILS, ET SAINTS

Église Sainte-Anne. — Capo-d'Istria

qui ressemblent et sont vraiment les sœurs des petites villes sur les îles autour de Venise.

Murano, Burano, Capo-d'Istria, Parenzo, Pirano, qui donc pourrait découvrir quelque différence entre vous?

Les mêmes places, les mêmes rues, les mêmes églises, les mêmes palais, les mêmes types des habitants, le même dialecte attestent la vitalité de cette race qui n'a jamais oublié son origine et qui a conservé son caractère intact et pur.

Ainsi à côté des monuments les plus fameux et les plus connus, il y a d'autres œuvres d'art plus modestes et plus intimes, qui ont toutefois leur importance et leur beauté et qu'on ne peut pas négliger.

Ce sont des voix de famille parmi les grandes voix de la nation et de la race.

* * *

Capo-d'Istria, la ville capitale de l'Istrie nous révèle tout de suite les souvenirs de son grand Carpaccio. La petite ville vénitienne est orgueilleuse d'une ancienne tradition selon laquelle Vittore Carpaccio serait né dans ses murs.



Photo Alinari.

GIROLAMO DA SANTA CROCE. — LA DÉPOSITION
Église Sainte-Anne. — Capo-d'Istria

La tradition n'est pas absolument démontrée, bien que des nombreux documents parlent de la famille Carpaccio à Capo-d'Istria, toutefois, si la ville ne peut pas montrer l'acte de naissance de l'artiste, elle peut montrer quelques œuvres de lui qui dédommagent du manque des documents.

Vittore Carpaccio est le plus vénitien des peintres du Quattrocento, l'interprète le plus significatif de l'art vénitien des origines. La joyeuseté, l'esprit de vie, le luxe, la richesse de sa peinture, la vivacité de son coloris qui reflète bien le ciel et le coloris de Venise, sa fantaisie et son amour du pittoresque le rangent parmi les véritables fondateurs de l'école vénitienne.

Il y a dans sa peinture les germes qui ont atteint la plus grande et la plus haute perfection chez les maîtres plus fameux de l'âge d'or de Venise.

* * *

Les tableaux de Carpaccio qu'on rencontre à Capo-d'Istria ne sont pas du genre de ses plus célèbres peintures de l'histoire de sainte Ursule et de celle de saint Georges, ces séries de peintures qui ont affirmé la personnalité du maître et même celle de l'école de Venise. Elles se rattachent à ses nombreuses peintures qui sont moins solennelles, moins fantastiques mais plus intimes, et dans lesquelles son habileté et sa bravoure atteignent son point le plus haut.

La grande Madone sur le trône avec six saints, de la cathédrale de Capo-d'Istria est une des plus dignes et des plus nobles peintures de Carpaccio, et elle peut être considérée comme un chef-d'œuvre du genre. Les meilleures qualités de l'artiste, son amour du pittoresque, sa



Photo Alinari.

VITTORE CARPACCIO. — LA MADONE SUR SON TRONE, ET SAINTS

Cathédrale — Capo-d' Istria

recherche de luxe, sa grandiosité, son esprit d'équilibre, sa passion d'ordre et d'eurythmie, son habileté de coloriste se retrouvent dans cette toile comme dans ses meilleures compositions historiques et narratives.

Il manque naturellement de profondeur et de pénétration, mais il y a en lui toutes les autres qualités de la peinture vénitienne de ses heures de gloire, ces qualités qui ont atteint chez Giorgione leur expression définitive.

Ce tableau de Capo-d'Istria commente et complète la personnalité de l'artiste telle qu'elle se manifeste à nous par ses scènes de la vie de sainte Ursule.

Le peintre retrouve dans la calme composition de cette *Sacra Conversazione*, la plus parfaite correspondance entre son goût et son inspiration. Il n'aime pas la passion et le mouvement, et comme dans le fameux Rêve de sainte Ursule il a trouvé les accents les plus parfaits de son expression, dans la calme composition sacrée et décorative il a su faire chanter toutes les notes de sa voix.

* * *

Le nom de Vittore Carpaccio et de son fils Benedetto se rencontrent encore souvent à Capo-d'Istria et dans les autres villes de l'Istrie, comme à Pirano qui conserve un autre grand tableau de Vittore, une Madone avec six saints, digne d'attention et quelques œuvres de Benedetto Carpaccio qui montrent l'artiste dans sa pauvre personnalité tout occupé à continuer l'art et les traditions paternelles plutôt qu'à chercher sa voie et son inspiration.

D'autres œuvres de la même époque sont aussi en Istrie — une Madone de l'école des Bellini qui est une tardive continuation de la tradition de Giambellino, une Déposition de Girolamo da Santa Croce, qui, malgré quelque faiblesse, révèle une recherche d'expression et de pénétration très caractéristique et très sentie.



Photo Alinari.

ÉCOLE DE BELLINI. — LA MADONE SUR SON TRÔNE, ET SAINTS
Église Sainte-Anne. — Capo-d'Istria

* * *

A côté de l'admirable peinture de Vittore Carpaccio, un tableau de Cima da Conegliano montre au même moment un autre aspect de l'école de Venise. C'est une de ces grandes compositions architectoniques où la peinture a un rôle purement décoratif, telle que les Vénitiens du Quattrocento aimaient beaucoup. Celle-ci a été commandée à l'artiste en 1513, quand l'art vénitien avait déjà commencé avec Giorgione sa formidable transformation vers l'idéal du Cinquecento.

Malgré les nouveautés voisines, Cima da Conegliano continuait encore tranquillement son métier, toujours fidèle à son idéal calme et serein.

C'est avec une certaine surprise que l'on regarde aujourd'hui cette composition si l'on songe qu'elle a été exécutée après les conquêtes de Giorgione et quand l'art

florentin et ombrien avait déjà créé deux monuments d'une modernité si frappante : la voûte de la Sixtine et les chambres de Raphaël au Vatican.

Cima da Conegliano fidèle à sa tradition continuait à peindre selon ses formules et restait sourd aux voix qui de Florence, de Rome et de Venise même, annonçaient avec



Photo Alinari.

BENEDETTO CARPACCIO. — LE COURONNEMENT
Palais communal. — Capo-d'Istria

tant d'enthousiasme et de vie le commencement d'une époque nouvelle.

Dans le calme de la lagune, les rêves coutumiers fleurissaient encore d'une beauté qui ne savait pas vieillir et dans les villes vénitiennes de l'Istrie et de la Dalmatie répondait l'écho de la mère patrie.



DALMATIE. — Trau

LA CATHÉDRALE, 1223



DALMATIE. — Trau

PORTAIL PRINCIPAL DE LA CATHÉDRALE. — RADOVANO, ART ROMAN, 1240



DALMATIE. — Trau

L'ENTRÉE DU BAPTISTÈRE. — ANDREA ALESSI, 1240



P.-B. PITTONI. — DIANE ET ACTÉON
Galerie de Vicence

II

VÉNÉTIE. — LA GALERIE DE VICENCE

La ville enchantée de Palladio a convié les amis de l'art à une fête délicieuse. Dans le cadre incomparable de ses palais, que toute ville au monde lui peut envier, les amis de l'art ont été invités à célébrer la renaissance de trois monuments superbes : l'Église de Saint-Laurent, le Théâtre Olympique et le Musée de la ville.

L'église de Saint-Laurent — la plus belle sans doute de Vicence — menaçait de ruiner et avait été condamnée à la destruction. Plusieurs architectes interrogés avaient décrété que rien n'aurait pu sauver l'église de la ruine à laquelle le temps et les hommes avaient ensemble collaboré. Cependant, l'amour enthousiaste des citoyens n'avait pas renoncé à l'espoir de voir renaître l'ancienne et magnifique église et après plusieurs années de travail patient et minutieux, la ville de Vicence a eu la satisfaction de montrer cette année les superbes résultats obtenus, qui assurent à la ville la conservation d'un monument doublement précieux : pour sa beauté et pour les grands souvenirs qu'il évoque.

Cet article avait été écrit au mois de juillet 1914 ; l'auteur vient de nous l'envoyer seulement ces jours-ci à son retour du front.

La ville de Vicence a heureusement échappé aux dégâts de la guerre, ses monuments ont survécu à tant de destructions voisines, tandis que les œuvres d'art de la Galerie ont été sauvées de toute menace en les emportant ailleurs. La Galerie toutefois va reprendre ces jours-ci sa physionomie et son aspect *ante bellum* et montrer de nouveau ses beautés magnifiques.

Les vues des monuments de la Dalmatie ont été obligeamment mises à la disposition de la Revue par l'Institut italien de Paris.

N. D. L. R.

Le second monument qui renaît à l'admiration de tous est le fameux Théâtre Olympique, la plus originale et la plus fantastique des constructions de Palladio. Avec ce théâtre qui est unique en son genre et qui est le seul qui nous reste des fameux théâtres italiens de la Renaissance, l'architecte a manifesté toute son admiration pour l'antiquité en essayant de créer de nouveau une forme lointaine et immortelle.

Ce précieux joyaux de l'architecture du cinquecento tombait en ruine et l'administration de la ville a dignement décidé de le sauver et de le restituer à l'admiration de tous.

Avec ces deux superbes monuments de l'architecture médiévale et moderne la ville de Vicence a voulu réhabiliter la belle et riche collection de peintures, qui avait été maintenue jusqu'ici dans un désordre lamentable et dans les pires conditions de conservation et de disposition.

Cette collection comprend non seulement un nombre très considérable de tableaux de différentes époques et de différentes écoles, mais elle contient les documents les plus intéressants et les plus significatifs de l'école de Vicence.

L'école de peinture de Vicence, tout en dépendant, ce qui est naturel, de l'école voisine de Venise, et bien qu'elle ait eu une floraison rapide et une rapide décadence, a pris une valeur et une importance dans l'histoire de l'art de l'Italie du Nord qu'on n'a pas encore assez mesurée, ni appréciée encore au juste.

Un nom surtout représente et domine l'école de Vicence : Bartolommeo Montagna, et ses œuvres les plus caractéristiques et les plus belles sont conservées dans la galerie de la ville où il faut s'adresser si on veut connaître et apprécier l'artiste.



GIO.-BUONCONSIGLIO. — MADONE AVEC L'ENFANT ET QUATRE SAINTS
Galerie de Vicence

Excepté le grand tableau de la galerie de Bréra, à Milan, qui est sans doute un des chefs-d'œuvre de l'artiste et de sa meilleure époque, c'est à Vicence et dans ses environs qu'on peut trouver les œuvres meilleures de son art, les marques splendides de son progrès et de la beauté de ses rêves.

Le grand tableau de Bréra, qui depuis un siècle seulement a abandonné Vicence pour Milan, demeure sans contredit l'une des œuvres les plus belles des écoles de l'Italie du Nord. Par la dignité des figures, par la richesse, l'harmonie, la profondeur du coloris, l'habileté de la composition, la sévérité de l'ordonnance, l'exécution grandiose, elle est digne d'être considérée parmi les peintures les plus caractéristiques de toute la Renaissance italienne.

Les tableaux de la Galerie de Vicence lui font noblement cortège. Ils le préparent, l'annoncent, le commentent.

Le tableau de Bréra est daté 1499 : il appartient donc à l'âge mûr de l'artiste. Un tableau de la Galerie de Vicence, qui appartient à la jeunesse de Montagna, peut être considéré comme l'annonce du grand chef-d'œuvre. La composition en est presque identique, seulement dans le tableau de Bréra, l'artiste a acquis une monumentalité plus imposante et plus savante dans l'ordonnance des groupes et dans le décor architectonique. Si Montagna n'avait pas créé la superbe composition de

Milan, le tableau de Vicence aurait été son chef-d'œuvre incomparable.

D'ailleurs, devant ce magnifique tableau, on oublie facilement l'œuvre plus fameuse. On ne peut pas se fatiguer d'observer et d'aimer cette grande peinture riche de motifs délicieux et composée avec un art extraordinaire d'équilibre et de goût. La composition est des plus simples et des plus géométriques: la Vierge avec l'Enfant sur un trône très haut, quatre saints au pied du trône, deux de chaque côté et trois anges musiciens sur le premier gradin du trône. Mais cette simple composition acquiert une importance monumentale grâce au savant équilibre des figures et des masses; de plus l'habileté de l'artiste se manifeste en toute sa grandeur dans l'accord merveilleux des figures et de l'architecture. La Vierge est placée très haut sur le trône, et la parfaite frontalité de la tête donne un accent vertical à toute la figure et en souligne la monumentalité. De plus, les deux groupes des saints sont placés au devant des pilastres qui soutiennent les arcs de la coupole. Ils donnent donc une impression verticale qui s'accroît par les deux lignes des arcades qui partent des pilastres et qui sont coupées au sommet du tableau.

Cette accentuation verticale et la perspective de la composition du bas en haut donnent à ce tableau une grandiosité qu'on ne rencontre pas souvent dans les œuvres contemporaines.

L'arc parfait et complet au-dessus du trône de la Vierge et le fond du ciel avec les quelques petits nuages et les oiseaux qui voltigent, contribuent à cette incomparable impression de grandeur et de majesté.

La couleur aussi est très savamment distribuée avec un bon goût et une harmonie rares. Du blanc, du rose, du vert foncé, du violet, du jaune dans les robes des saints attestent d'une habileté et d'une élégance de coloriste toute personnelle.

Ces quelques caractères que nous avons soulignés dans



LE TINTORET. — LE MIRACLE DE SAINT AUGUSTIN
Galerie de Vicence

l'œuvre de Montagna suffisent à nous aider pour reconstruire sa personnalité artistique et les origines de son art.

Une influence assez notable exerça sur Montagna, Andrea Mantegna. Vasari, à ce sujet, dit que Mantegna apprit à dessiner à Bartolommeo Montagna, mais cette affirmation ne doit pas être considérée comme une preuve que Montagna ait été à l'école de Mantegna. Trop peu d'affinités se reconnaissent entre les deux artistes pour croire à une véritable dépendance artistique. Probablement Vasari voulait seulement dire que Montagna admira et étudia l'art de Mantegna, surtout ses grandes fresques de Padoue.

Les historiens plus modernes ont considéré l'éducation artistique de Montagna aux points de vue les plus différents.

Quelques-uns, comme le vieux Ridolfi, disent que Montagna suivit la manière des Bellini, d'autres comme Crowe et Cavalcaselli croient qu'il a été à l'école de Vicence; selon Morelli une grande partie de son éducation artistique a son origine à Venise où elle a subi l'influence de Carpaccio; Berenson croit qu'il fut l'élève d'Alvise Vivarini et qu'il subit l'influence de son condisciple Francesco Bonsignori; Bode suppose que le maître de Montagna fut Giovanni Bellini et Borenius dans son excellent travail sur les peintres de Vicence reconnaît aussi des souvenirs d'Antonello de Messine dans certaines œuvres de Bartolommeo Montagna.



HANS MEMLING. — CHRIST EN CROIX
Galerie de Vicence

Ainsi, une grande incertitude persiste à propos de ses origines artistiques.

Ce qu'on peut conclure à présent, c'est que Montagna subit une influence considérable de l'école vénitienne, tout en gardant une personnalité originale et puissante. Mais si on peut reconnaître, avec un peu de patience, plusieurs motifs dérivés de l'un ou de l'autre des grands maîtres vénitiens primitifs et des dépendances de types et des formes soit de Vivarini, soit de Bellini, on ne peut retrouver l'origine de sa couleur ni chez les uns ni chez les autres.

De Mantegna et des premiers vénitiens, il a pris tout ce qu'il croyait utile de prendre, mais rien n'a réussi à dominer sa personnalité et à l'effacer.

Les autres tableaux de la Galerie de Vicence confirment ces dépendances et cette originalité. Dans les tableaux de lui qui sont à la Galerie, on suit le développement de sa personnalité depuis ses origines jusqu'à son déclin. Les meilleures voix de son chant sont toutes dans ces œuvres choisies.

La *Madone et l'Enfant entre sainte Marie-Madeleine et sainte Claire* est encore une œuvre de sa jeunesse, anté-

rieure à la grande composition dont nous avons parlé : la *Présentation de Jésus au Temple* appartient à l'époque de sa maturité ainsi que *la Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint Onufre* : l'une et l'autre affirment les meilleures conquêtes de son art.

Autour de Montagna, la Galerie montre ses élèves et ses continuateurs de l'école de Vicence, Giovanni Buonconsiglio d'abord, dont la *Déposition* constitue une des représentations les plus dramatiques de la peinture italienne et qui est digne d'être comparée à l'inoubliable *Déposition* de Sebastian del Piombo à Viterbe.

D'un autre genre, qui se rattache davantage à l'art de Montagna, est la grande *Madone en trône avec six saints*, qui dérive directement de la composition de Montagna tout en montrant aussi des souvenirs de Giambellino.

L'art de Montagna se retrouve aussi et surtout dans les tableaux de son fils Benedetto, qui est une pauvre personnalité sans trop d'originalité et qui se contente souvent d'emprunter fidèlement des figures entières à l'art de son père, sans toutefois en savoir reproduire le charme du coloris.

Giovanni Speranza, Fogolino, Francesco da Ponte, Francesco Verla complètent le tableau de l'école de Vicence, qui, jusque avec Battista da Vicence, a trouvé tout de suite avec Bartolommeo Montagna sa plus haute et parfaite expression et l'éclosion d'un génie artistique personnel et original que les continuateurs ont vainement essayé d'égaler.



G.-B. TIEPOLO. — LA CONCEPTION IMMACULÉE
Galerie de Vicence

Les tableaux de Montagna et des autres peintres de l'école de Vicence sont naturellement les plus intéressants de la collection, mais à côté d'eux il y a nombre d'œuvres d'art de différentes écoles et de différentes époques bien dignes de la plus vive attention.

La grande composition de Jacopo da Ponte, le *Portrait* de Cavassola, le *Saint Augustin* de Tintoretto évoquent les nouvelles gloires de la décadence de la peinture vénitienne. Ainsi Pittoni, Tiepolo, Piazzetta complètent le tableau de la peinture de Venise à ses derniers moments et annoncent les nouvelles conquêtes de l'art moderne.

La *Vierge immaculée* de Tiepolo n'est pas une des œuvres capitales de l'artiste, mais la splendeur du coloris, surtout de la robe blanche et du manteau bleu de la Vierge suffisent à en faire une œuvre digne de toute admiration.

La *Diane et Actéon* de Pittoni, dans sa charmante et incomparable élégance, rappelle en même temps le Dominiquin et Watteau. De l'un et de l'autre, le maître a la grâce douce et sereine : la composition, le dessin et le coloris s'accordent dans cette délicieuse toile qui donne un véritable plaisir aux yeux et qui est une des œuvres les plus significatives du settecento vénitien.

Un tableau de l'école néerlandaise, dans la salle des maîtres étrangers, montre un chef-d'œuvre de Hans Memling, *le Christ en croix entouré de six saints*. Avec un goût exquis, l'artiste a composé une couronne de six personnes qui entourent le Christ comme dans un anneau. Chaque personne a une note de couleur qui s'allume comme un rayon de soleil. Les deux saints du fond, à côté de la croix, ont des robes rouges éclatantes, les autres sont en bleu, en violet et en blanc avec une harmonie d'un goût exquis.

Cette peinture de Memling qui est peut-être la plus remarquable des œuvres du Memling qui soient en Italie, a toutes les meilleures qualités de l'artiste. Dans cette scène de douleur et de mort sourit la grâce incomparable du rénovateur de l'art flamand : son élégance, son charme, sa tendre mélancolie atteignent ici leur point le plus haut.

ART.-JAHN RUSCONI.



SAINT JEAN-BAPTISTE



SAINT PIERRE



SAINT PAUL



SAINT ANTOINE DE PADOUE

MUSÉE DE TOULOUSE. — STATUES DE LA CHAPELLE DE RIEUX

L'ART DÉCORATIF

DANS LA RÉGION DU SUD-OUEST

DES objets anciens de toute nature, depuis le plus humble jusqu'au plus fastueux, ont surgi du sol toulousain qui nous attestent la pérennité du goût de cette région de la France pour les Arts décoratifs. Des torques gaulois magnifiques ont été déterrés à Fenouillet, des poteries charmantes à Montans; de lourdes amphores, des bronzes, des monnaies ont été trouvés dans les champs de Vieille-Toulouse et d'innombrables débris de sculptures dans ceux de Valcabrère et de Martres Tolosanes. Le faubourg Saint-Cyprien, que traversait, au siècle dernier, un énorme aqueduc romain, a abrité l'artisan Silvanus, dont le nom se lit encore sur les sarcophages de marbre qu'il exportait jusqu'à Lucq de Béarn et les longues statues romanes du Musée des Augustins, dont les robes gaufrées se parent d'orfrois splendides, nous conservent toujours la signature de Gilabertus, grand ancêtre de Falguière.

Cet amour inné de l'art adapté au décor se perpétue de siècle en siècle. Nos chapiteaux romans si prodigieusement vivants nous le montrent dans sa force, nos vierges gothiques dans sa grâce, nos piéta dans sa douleur, nos donateurs de Saint-Sernin dans son réalisme inquiétant. Heureux de vivre, il s'épanouit, capricieux, sur nos façades du XVI[e] siècle qu'il revêt de ses frondaisons. Il devient pompeux avec Louis XIII, plantureux avec le Grand Roi et rectiligne avec Louis XVI. Il ennoblit l'objet le plus humble, pot de terre ou vase de bronze; il pare de son charme toutes les matières; il illumine de son éclat les pages des manuscrits. C'est lui qui rend aimables des façades rébarbatives, qui égaie des constructions sévères, qui facilite la compréhension des textes les plus ardus et qui nous fait trouver, même dans des pierres tombales, des motifs d'éternelle joie. Semblable à ces églantiers délaissés qui projettent partout leurs pousses, il a tout envahi, tout embrassé. Il mêle, sur nos beaux tailloirs, l'iris syrien au lotus hindou, l'acanthe romaine à la tresse arabe, la grave capitale antique aux lettres enchevêtrées. Il revêt toutes les formes et, arrivé






MUSÉE DE TOULOUSE. — STATUES DE LA BASILIQUE DE SAINT-SERNIN

presque jusqu'à nous avec des fortunes diverses et des changements sans nombre, il s'étiole tout à coup et semble vouloir nous fuir ! Si nous voulons l'aider à vivre, si nous voulons lui restituer la bienfaisante place dont nos errements l'ont frustré, nous devons nous efforcer d'organiser de façon logique, rationnelle, consciente et surtout pratique l'enseignement des arts décoratifs et celui des industries d'art. Les industries du fer forgé, du bronze, de la fonte d'art, de la bijouterie, de l'orfèvrerie, de la céramique, du bois, de la pierre, du marbre, des vitraux, de la lithographie, de la carrosserie et bien d'autres encore, animaient d'une belle activité artistique de nombreux ateliers et des usines importantes, dotaient d'un bien-être oublié toute une population d'artisans et concouraient même à enrichir d'un caractère particulier notre architecture locale. Hier encore toutes étaient prospères. Elles languissent aujourd'hui.

Des causes multiples et diverses, des motifs d'ordre économique, politique et social ont peu à peu tari leur sève, fait disparaître la plupart d'entre elles et réduit à leur plus simple expression les rares qui ont pu subsister. Le machinisme, la concurrence étrangère, l'opposition irraisonnée des patrons à une éducation de la main-d'œuvre plus complète et plus méthodique, les conflits syndicaux, la rivalité de la production et de la vente, de l'usine et du comptoir et les lois d'État elles-mêmes sont les causes initiales de ce fâcheux état de choses.



MUSÉE DE TOULOUSE. — STATUE DE LA BASILIQUE DE SAINT-SERNIN

Notre province, à laquelle toutes ces industries donnaient, en même temps que la richesse, une extrême indépendance, ne peut plus depuis leur disparition, se suffire à elle-même. Elle est aujourd'hui tributaire des contrées voisines et, comme la France entière ravagée par les mêmes maux, tributaire de l'étranger. Cette décadence dont la répercussion s'est étendue, de proche en proche, à toutes les classes de la Société a ému les pouvoirs publics. Ils ont, pour y porter remède, essayé d'organiser l'enseignement professionnel. Jusqu'ici leur tentative a été vaine et elle le restera tant qu'ils n'auront pas réglé, par une loi ferme et sage, le recrutement des effectifs indispensables aux industries, à leur prospérité et à leur développement; tant qu'ils n'auront pas obligé les patrons à embaucher exclusivement des apprentis élèves de cours supplémentaires de pratiques professionnelles dans des conditions bien déterminées.

En général, les écoles professionnelles n'ont pas enrayé le mal. Devancées dans la bonne voie par des fondations très rares, dues à des pouvoirs locaux, encouragées et soutenues par des chambres syndicales, des chambres de commerce, des industriels de-

voués et de généreux Mécènes, elles ont formé de bons ingénieurs des Arts et Métiers, des chefs de chantiers de Cluny, des contremaîtres de Vierzon et des spécialistes de la Marine capables de bien exécuter les menus travaux dont ils connaissent le côté théorique, mais elles ne nous ont pas encore fourni l'ouvrier complet qu'il nous faut, l'ouvrier du bois, du fer, du bronze ou de la pierre, capable de tenir sa place et de gagner un salaire normal dans un atelier patronal. Il ne faut pas s'en étonner parce que l'enseignement professionnel, confié à l'Université qui lui est à peu près étrangère, étant dispensé par des théoriciens dans des écoles qui n'ont rien de commun avec l'atelier. L'Université et l'Industrie ne pouvant se pénétrer, aucun règlement ne déterminant l'écoulement des produits manufacturés, aucune obligation ne régissant l'utilisation de la main-d'œuvre, les écoles professionnelles, créées sans destination précise, subsistent sans utilité.



MUSÉE DE TOULOUSE. — STATUE DE LA BASILIQUE DE SAINT-SERNIN. — DÉTAIL

L'avenir exige autre chose. Organiser une école, dresser des programmes, trouver des ouvriers habiles capables de bien enseigner, documenter un musée scolaire et outiller un laboratoire sont choses assez faciles pour qu'on ait toujours commencé par elles. C'est quand elles sont effectuées qu'intervient le problème et que surgissent les difficultés. Où trouver des apprentis sincèrement disposés à l'être? Que faire de leurs travaux pendant leur scolarité? Où et comment les placer quand ils seront ouvriers?

Voilà, à notre humble avis, les trois obstacles à aborder, les trois problèmes à résoudre. Leur solution nous paraît dominer de si haut les industries d'art et peser d'un tel poids sur la rénovation des métiers, qu'elle nous semble dépasser les forces d'une administration locale.

Les modalités de l'enseignement professionnel, en face desquelles nous nous trouverons quand les premiers problèmes seront résolus, sont, elles aussi, troublantes à étudier et difficiles à établir. Devons-nous préconiser l'école pratique de technologie professionnelle, l'atelier-école plus rapproché de la réalité ou l'atelier patronal sélectionné par le correctif de l'école? Autant de questions délicates que doit précéder l'établissement des dispositions légales dont nous avons déjà parlé.

Telles sont nos vues sur l'avenir de l'enseignement professionnel. Elles n'infirment pas, si sévères soient-elles, nos croyances à une renaissance. Notre pays est si imprégné des traditions, si respectueux des coutumes, que nous croyons en lui et qu'il nous semble pouvoir espérer, même dans les heures noires, que le rameau brisé va de nouveau fleurir, si, conscients de nos devoirs, nous donnons aux générations nouvelles une éducation appropriée aux exigences de l'heure.

Convaincue de ces possibilités, la ville de Toulouse a tenté l'essai de la rénovation de l'industrie de l'ameublement. Elle annexait en 1907, à son école des beaux-arts et des sciences industrielles, un atelier complet et autonome d'apprentissage des arts du bois, et elle ouvrait, dans cet atelier, une section d'ébénisterie, une section de menuiserie en sièges et une section de sculpture.

Les résultats obtenus ont été, comme toujours, satisfaisants d'une part, défectueux d'une autre. Le goût de nos petits élèves s'est évidemment affiné, ils commencent à se douter qu'il est difficile de décorer une surface et de bien tacher un panneau, mais, s'ils mordent à l'esthétique, le côté technique et pratique du métier leur échappe. Leur habileté manuelle serait très vite suffisante et dépasserait même les progrès de leur esprit si elle n'était contenue, mais les qualités d'initiative dans le travail, de célérité dans l'exécution, de discipline dans la tâche que nous désirons tant leur inculquer, leur font à peu près défaut. Ils ne pensent pas assez et n'ont pas assez de méthode. On nous dit que leur jeunesse en est la cause. Nous voulons bien le croire. Nous



MUSÉE DE TOULOUSE. — RETABLE DE SAINT-SERNIN. — XVe SIÈCLE

craignons cependant qu'ils ne soient victimes d'une éducation familiale par trop sommaire et aussi de l'insouciance et de l'inexactitude des milieux où le sort les a placés.

Notre atelier du bois est, si nous pouvons nous exprimer ainsi, calqué sur les ateliers patronaux. Il devrait toujours compter quatre apprentis par sections, mais ce nombre, bien qu'infime pour la grosse ville qu'est Toulouse, est assez rarement atteint. Notre essaimage devrait comprendre une trentaine d'ouvriers et c'est à peine si nous en retrouvons quatre placés chez des industriels et satisfaits de leur situation. Nos élèves savent pourtant bien des choses ainsi que l'établiront les photographies de meubles entièrement faits par eux, qui accompagnent cet article, et ils sont surtout très préparés à en apprendre rapidement bien d'autres. Mûrs pour le métier d'ouvrier, ils pâtissent, comme notre atelier, d'une routine et d'une hostilité souvent constatées, devant lesquelles nous sommes désarmés, malgré notre bon vouloir et notre combativité, et dont seules pourront triompher de bonnes lois d'abord, de très fermes décisions municipales ensuite.



MUSÉE DE TOULOUSE. — STATUE DE LA BASILIQUE DE SAINT-SERNIN. — DÉTAIL. — XVIe SIÈCLE

Notre atelier a, d'ailleurs, ses partisans et ses amis.

Si la guerre nous a privés de quelques-uns d'entre eux, certains nous restent, de par leur âge, pleins d'abnégation et de foi, qui suivent d'intuition le conseil du sage Chinois : « Simplifie ton existence. N'aies point de folles ambitions. Saches que le seul bonheur est de vivre et de mourir en peu d'espace. Ne regarde pas trop de choses de peur que les choses que tu regarderas n'aient plus de sens pour toi et que tu ne les saches plus pénétrer. N'embrasse pas trop afin de mieux étreindre...., etc. » Satisfaits d'un gain modique, ces braves gens font du travail le but de leur vie, qu'ils passent constamment penchés sur un labeur parfois ingrat. Tels sont Bot, Richard et Dutrey, artisans d'un autre âge, ornemanistes et statuaires de la maison Gache, dont les travaux considérables sont connus dans toute la France. Voilà longtemps que, les voyant à l'œuvre, nous sommes émerveillés de leurs solutions multiples, adroites et rapides. Ils ont fréquenté longtemps, tout en gagnant leur pain, tous les cours de notre école et, arrivés à la bifurcation, ont délaissé le grand art au trompeur mirage pour demander à l'humble métier une situation honorable. Et ils l'ont conquise de haute lutte, cette situation, en prenant tour à tour l'ébauchoir, le tire-ligne ou le ciseau ; en étant, au gré de la demande, dessinateurs, mouleurs, modeleurs, boisiers, marbriers, tailleurs de pierres ou chefs de chantiers.

Notre ami Fourès est comme eux. Patient, bûcheur, parfait artiste, il s'est trouvé à dix-sept ans, par suite du décès de son père, à la tête d'un modeste atelier de sculpture dont il a fait une grosse maison ; comme eux, le bon Gauret, professeur de dessin au Lycée et à l'École, qui travaille le bois et le métal, et qui élabore, dans ses rares heures de liberté, des coffrets de fer découpés et repercés, et des crédences de chêne ; comme eux encore nos contremaîtres, l'ébéniste Auriol, rompu au métier et le bâtonnier Grand, bénédictin de la chaise et du fauteuil ; comme eux le sculpteur Pa-



MUSÉE DE TOULOUSE. — PITIÉ

rayre, dont une de nos images montre les beaux vases en faïence de la manufacture de Martres-Tolosanes et l'autre un buste de femme d'une plénitude antique; comme eux tous, le vénérable Virebent, peintre, architecte et surtout céramiste, dont les belles fabriques, closes pendant la guerre, se rouvriront après la Victoire.

Jean Rivière, qui dirige nos apprentis, malheureusement trop pris par son enseignement, peut à peine produire pour notre plus grand dommage. Il s'en console en faisant à ses élèves, auxquels il a voué une sollicitude toute paternelle, des cours d'art décoratif très simples et très savants à la fois. Et c'est merveille de voir ces gamins — certains ont à peine treize ans — s'efforcer de dessiner un rinceau en se mordant la langue, signe suprême d'attention, de faire des plans, combien maladroits encore, de dresser des devis et de passer à l'exécution, ces prémices terminées. Madame Rivière nous aide aussi en brodant divinement. Elle sème de belles étoffes aux tons amortis de fleurs éclatantes et légères et le souvenir nous reste de ce dessus de piano acquis par l'Etat, tout constellé d'anémones soyeuses, de feuillages sombres et de rameaux de pin bleutés.



MUSÉE DE TOULOUSE. — ANNONCIATION DES CORDELIERS
COMMENCEMENT DU XIIe SIÈCLE

Cette nomenclature incomplète et trop rapide fait connaître au lecteur quelques-uns de nos artisans. Bien d'autres sont vaillants comme eux, mais, à côté de ce petit groupe, combien aussi d'indifférents !

De même que son cloître, peuplé de statues de tous les âges, recèle un monde de pensées auquel demeure étranger le visiteur inattentif, ainsi Toulouse, souvent indolente comme le fleuve qui la baigne, est pleine de forces latentes que l'on ignore et qui s'ignorent, de forces qui plongent leurs racines dans l'humus du vieux sol romain, de forces dont une direction ferme, dure à instaurer mais possible, peut faire un tout bien homogène, capable d'excellents travaux.

Et nous dirons pour terminer, bien que Flaubert nous ait appris qu'il ne faut jamais conclure, que, si les pouvoirs publics nous prêtent un assez ferme appui, s'ils consentent à subordonner leurs intérêts électoraux à ceux d'une grande école, s'ils ont le courage de reléguer à leur place l'odieuse politique et le sectarisme qu'elle engendre, nous pourrons faire quelque chose de l'atelier des arts du bois d'abord, de ceux du fer, des métaux, et de la céramique ensuite. Nous souvenant du *Non licet omnibus...* de nos jeunes humanités et convaincus, avec le poète, que tous ne peuvent pas accéder à Corinthe, nous trouvons que l'on fait, en France, au détriment des arts mineurs, une place trop importante à l'art que l'on a proclamé Grand. Nous préférons l'artisan parfait que peuvent devenir nos écoliers au demi-artiste que leur humble origine, leur éducation négligée et leur instruction très sommaire leur donnent toutes chances d'être. Nous cherchons à les rendre pratiques et essayons de leur montrer les choses comme elles sont. Nous combattons le vieil esprit de routine qui préconise l'ignorance et qui affirme qu'il suffit à un peintre de peindre, à un sculpteur de modeler. Nous essayons enfin, d'être, dans une région où les discours ont hélas ! trop d'importance, les champions convaincus de l'instruction générale, de l'ordre, de la rectitude, de la méthode et du devoir.



MUSÉE DE TOULOUSE
VIERGE DE SAINT-SERNIN. — XIVe SIÈCLE

Il ne faudrait pas croire que cette tâche est facile. Elle est des plus délicates, car nous avons contre nous, en sus des indifférents, tous ceux que nos initiatives dérangent et même pas mal de nos élèves ennemis de la règle, qui la qualifient, dans leur jeune indépendance, de méticulosité. Il nous semble pourtant que la semence commence à germer. Les préoccupations de l'après-guerre ont ému les pouvoirs publics. La rénovation des industries d'art, comprises dans cet ensemble, sollicite leur attention et, corollaire obligatoire, l'éducation et l'instruction des apprentis deviennent des nécessités aussi impérieuses qu'importantes.



MUSÉE DE TOULOUSE. - VIERGE DE LA DAURADE
XIIe SIÈCLE

De nombreux projets de lois repris ou déposés nous fourniront les moyens de résoudre ce problème. Nous pourrons, sans avoir recours à la loi de 1851 sur le contrat d'apprentissage, en trouver la solution avec les projets Dubief, de 1905, Varlot, de 1910, Drou, de 1911, Michel, de 1912 et Astier, de 1916, si « discourant beaucoup moins, nous agissons davantage » ainsi que l'a dit excellemment M. le sénateur Herriot. Son confrère, M. Astier, nous donne une indication parfaite dans les considérants si remarquables qui précèdent son projet de loi sur l'organisation de l'enseignement technique en disant : « Aussi bien est-ce une préoccupation commune à toutes les nations de préparer une jeunesse qui soit prête à faire bonne contenance dans cette lutte sans merci et à recueillir sa part de victoire. L'instruction qui, pendant de longs siècles et particulièrement en France, fut considérée comme un ornement de l'esprit et réservée à quelques privilégiés, est devenue ainsi par la force des choses un instrument de travail, indispensable à tout homme et à toute société qui veut vivre ».

D'autre part, M. Alfred Croiset, membre de l'Institut, doyen de la Faculté des lettres de Paris a défini en 1903, à l'École des hautes études sociales, cette instruction si indispensable : « Dans toute société démocratique ou non, l'éducation doit être à la fois technique et générale. J'appelle éducation technique celle qui permet à chacun de faire le mieux possible son métier. Quelle que soit la forme du Gouvernement, il importe à toute société d'avoir des médecins, des avocats, des professeurs, des industriels, des commerçants, des ouvriers qui soient, chacun dans sa spécialité, aussi parfaits que possible. Il faut que l'éducation soit organisée de manière à assurer à la société cet avantage.



MUSÉE DE TOULOUSE. — LA VIERGE TERRASSANT LE DÉMON DE L'HÉRÉSIE
ANCIEN PONT DE TOULOUSE. — XVIIe SIÈCLE

C'est là, selon le mot de M. Fouillée, la part légitime du « point de vue utilitaire » dans la conception de l'éducation. Et cette part doit être grande. Pour les



JEAN RIVIÈRE. — VASE EN TERRE CUITE

industriels, les commerçants, les ouvriers, nous n'aurons jamais trop d'écoles pratiques, d'écoles professionnelles, surtout en France, où les carrières « non libérales » sont victimes d'un préjugé très fâcheux. Quelle que soit, théoriquement et abstraitement, la hiérarchie légitime des fonctions dans une société, on ne saurait trop répéter que la valeur de l'individu se mesure non à la fonction qu'il exerce, mais à la manière dont il remplit sa tâche. Il n'y a pas de sot métier, comme dit le proverbe. Tous les métiers concourent à la prospérité générale du pays. Il est donc indispensable que l'éducation technique soit florissante. Mais l'importance de cette éducation est tout aussi grande dans une société monarchique que dans une démocratie. En fait, l'Allemagne monarchique l'a développée chez elle avec un grand succès. Il est difficile de ne pas se rallier à des conceptions aussi largement humaines. Cette théorie de l'éducation de l'ouvrier, cette façon de comprendre l'instruction nécessaire à l'artisan, ce retour vers les pratiques professionnelles nous ont paru choses si parfaites que nous les avons exposées avec ardeur, pendant des années, dans diverses commissions et différents comités.

Nous nous sommes naturellement heurtés aux préjugés, aux calculs et aux intérêts particuliers les moins prévisibles, groupant quand même des adeptes qui persévéraient avec nous. Et comme tout arrive, même ce que l'on désire, nous avons vu une Municipalité pleine de philanthrophie partager nos convictions. Elle a patiemment passé en revue les délibérations du Conseil de Perfectionnement de notre École des Beaux-Arts, qui avait amorcé cette question dès 1884 et s'est décidée, conformément à des décisions municipales prises en décembre 1897, de transformer une section de nos cours en section de Pratiques professionnelles et de Technologie générale qui, sans être exactement conformes aux termes de la loi Astier, répond à peu près à toutes ses exigences.

Cette municipalité, qui tient essentiellement à élargir le cadre donné, en 1907, à l'atelier des Arts du bois et qui a fait son profit d'une expérience péniblement acquise se propose de créer les éléments utiles aux industries des métaux, de la pierre et des matières diverses.

Elle va ouvrir des cours de dessin industriel appliqués à tous ces métiers. Ils trouveront leur complément logique dans des ateliers de peinture, de modelage, de gravure, d'ébénisterie, de menuiserie en sièges et de sculpture sur bois dont nous avons déjà parlé et dans des laboratoires de manipulations, d'analyses et d'essais. Elle a aussi prévu des centres de travaux pratiques, de réalisations et des leçons de sciences et de mathématiques appliquées.



MADAME YMART. — FLEURS DE LAURIER



H. RACHOU. — LA LÉGENDE DE SAINT-HUBERT. — PROJET DE TAPISSERIE

Sanctionnées par des diplômes, ces études dont le développement progressif se règlera sur les préoccupations préliminaires mentionnées plus haut, seront confiées à des techniciens choisis parmi des spécialistes ayant fait leurs preuves dans des ateliers de la ville. Les résultats se rapprocheront dès lors des réalités et des pratiques de l'industrie et nous verrons surgir du contact permanent de l'école et de l'atelier patronal un sentiment de vérité qui donnera d'heureux résultats.

En créant cette section, d'où naîtra, dans un avenir que nous espérons prochain, un véritable Institut de Pratiques professionnelles et de Technologie Générale, l'Administration Municipale de la Ville de Toulouse n'a pas eu la prétention de substituer son enseignement à celui de l'atelier patronal qui lui semble indispensable. Elle a voulu tout simplement donner à l'action de cet atelier, qu'elle considère comme primordiale, un complement et un perfectionnement. Elle a voulu rendre plus étroite et plus fructueuse la collaboration de l'Ecole et du Patron et mettre ainsi ce dernier à même de bien



HENRY PARAYRE. — POTERIES EN FAIENCE DE MARTRES-TOLOSANES



VILLE DE TOULOUSE. — EXPOSITION DE FIN D'ANNÉE DE L'ATELIER DES ARTS DU BOIS

voir ce que peut donner une instruction plus étudiée, plus complète et moins routinière de la main-d'œuvre.

On nous dira peut-être que ce programme est très large, que nos moyens de le développer sont par trop imprécis et que les répercussions de l'après-guerre sur la société et le milieu dans lequel elle évoluera nous sont encore inconnues.

Nous en convenons, mais restons quand même fidèles à une tâche qui nous semble assez élevée pour nous valoir les sympathies et peut-être l'assistance de tous ceux qui ont à cœur le relèvement et la grandeur de nos belles industries d'art.

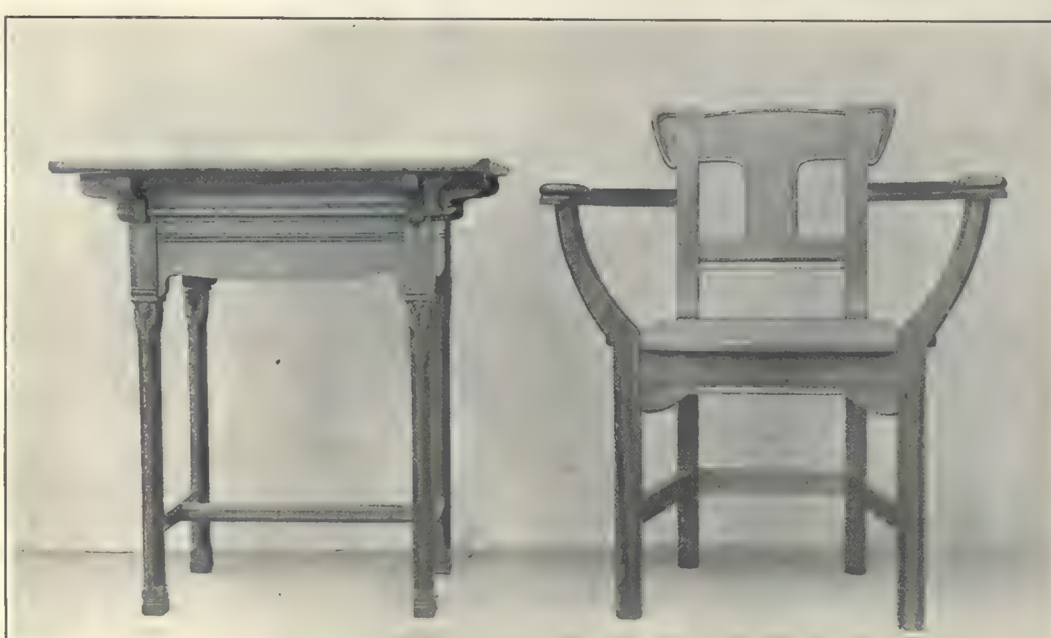
Et nous voici arrivés au terme de nos lignes sans presque avoir parlé des Arts, essence de cette revue!

Consciencieusement enfourché, notre dada administratif nous a conduit au delà du but.

Nous sollicitons l'indulgence de nos lecteurs et comptons sur la parfaite beauté des statues et des bas-reliefs du Musée des Augustins reproduits dans ces pages, sur les délicieuses « Fleurs de laurier », de Mme Ymart, pour leur faire oublier l'aridité de nos théories.

HENRI RACHOU,
Conservateur du Musée des Augustins.

Les clichés relatifs aux statues et bas-reliefs du Musée des Augustins ont été mis à la disposition de la Revue, par M. Privat, éditeur à Toulouse, et les photographies ont été faites par MM. L.-R. Baylac, F. Couzi et C. Cassalle.



VILLE DE TOULOUSE. — ATELIERS SCOLAIRES DES ARTS DU BOIS

GOUPIL ET Cie, Éditeurs-Imprimeurs. — Directeur : M. JOYANT. Imprimerie MANZI, JOYANT ET Cie, Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

LES ARTS



Photo Vizzavona.

ALBERT BESNARD. — LA PAIX PAR L'ARBITRAGE

PANNEAU DESTINÉ AU PALAIS DE LA PAIX A LA HAYE

Exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts

PRIX NET : 3 fr. ; Étranger : 3 fr. 50

1919 LES ARTS N° 175



Photo Goupil

BONNAT. — PORTRAIT



Photo Lapina

FRANÇOIS FLAMENG. — TROUPES ÉCOSSAISES REVENANT DU COMBAT (SOMME, JUILLET 1916)

LES SALONS DE 1919

L'Exposition d'Art français qui réconcilie dans l'union sacrée deux sociétés rivales, ne renseignera pas intégralement le public sur les forces et les tendances actuelles de notre École. Trop de talents distingués manquent à l'appel, trop de jeunes, qui se réservent pour des groupements particuliers, sont absents ou insuffisamment représentés. Telle quelle, elle a cependant de quoi nous émouvoir et nous intéresser. Elle annonce la reprise de la vie normale, mais elle est imprégnée des angoisses récentes. Ce Salon de l'armistice est encore un Salon de guerre. Le visiteur plus pensif et plus grave fait le compte des pertes cruelles; il porte son hommage aux disparus et c'est seulement alors qu'il reprend avec d'anciens amis la conversation interrompue par quatre années de guerre. Il va d'abord aux salles qu'une généreuse initiative a réservées pour ceux que le destin nous a ravis, et pour leurs frères d'armes, les mobilisés qu'a épargnés le hasard. Elles sont dominées par une œuvre qui est le cri d'un homme et d'un chrétien, œuvre d'un pathétique déchirant et sombre, le *Drapeau du Sacré-Cœur*, de Georges Desvallières. Émacié, pantelant, l'Homme de douleurs se convulse parmi les plis du glorieux drapeau qu'il déploie sur un ciel noir, sur une nature saccagée : il tend au ciel ce cœur saignant qui proteste contre le massacre des innocents et la désolation de la terre. Nous entendons cette farouche éloquence; nous devons d'abord un juste tribut à ceux qui, portant en eux l'instinct créateur, ont accepté d'un cœur stoïque le sacrifice d'eux-mêmes. En combattant pour la terre et le foyer, ils défendaient l'âme française. Ils se sont donnés pour que survécut cette culture élégante et libre qu'un béotisme pédant et sanguinaire voulut supprimer. Sur le monument que les hommes de notre âge élèvent au fond du cœur à ce beau printemps de lettrés et de savants, d'artistes et de poètes, dévoré dans sa fleur, nous inscrirons la parole mélancolique du poète :

Tua vita dignior œtas.



Photo Lapina.

HIPPOLYTE LEFEBVRE

MISS EDITH CAVELL

Car ils avaient quelque chose à dire, Daniel Desvallières dont les paysages doux et graves dénotent une fine émotion, Remy Duhem, déjà peintre exquis de nature morte, Robert Besnard, décorateur d'instinct, Maurice Berthon, d'un talent si distingué et si sûr, Georget, dont les portraits d'enfant ont un attrait naïf, Patriarche, de Guingand, Thiellement, sensibles à la nature, Carniel et de Vallée

Exposition organisée au profit des Œuvres de guerre, de la Société des Artistes français et de la Société nationale des Beaux-Arts. — Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre-III.



Photo Goupil.

CLAIRIN — LES NATIONS ALLIÉES

doués de fraîche et délicate fantaisie, Tripet, fort dessinateur, Heymnan, aquafortiste distingué, Schnerb, dont les vues du golfe d'Ajaccio et le décor de *la Source* annonçaient la maîtrise, Abel Truchet qui, dans le décor sinistre d'un village en ruine, fait passer le troupeau blême des prisonniers. Comment oublier le vif et généreux esprit de Ricardo Florès ou les sculpteurs Drouard, dont une tête de femme en pierre, un groupe de moutons attestent le sens de la vie, Béclu, d'une grâce ingénue et noble dans sa *Maternité* et sa *Pomone*, Wasley et son impressionnant haut-relief, *Au Seuil*, Ernest Hulin dont les esquisses, plâtre, d'une exécution souple et savante, d'un tendre et beau sentiment, unissent la noblesse de l'émotion à l'intelligence de la forme ?

L'intégrité morale qu'ils ont sauvée ennoblira la jeune génération qui a partagé leurs risques et sort de l'épreuve avec une sensibilité plus mâle et plus tendre. On peut faire confiance à la jeunesse qui a fait renaître

« La bonne opinion du courage français ».

Les virtuosités creuses lui paraîtront plus creuses et les querelles byzantines plus byzantines que par le passé. La guerre les a fait plus graves et plus libres aussi. La discipline servile a fait faillite au profit de la discipline aimée et sentie. Le retour d'un pédantisme davidien ne paraît pas à craindre. Le génie français a trop bénéficié de l'initiative individuelle pour se remettre sous la férule. Au-dessus des groupes et des sous-groupes, la tendance est à la vision synthétique, au libre sentiment. L'art s'élargit en s'affranchissant de l'imitation stricte et timide, de la superstition du fini et des petites habiletés. Une peinture qui s'allège, se nettoie et s'aère, est en bonne voie. Avec la joie de peindre, renaît le goût des belles matières. L'émotion vivifie le métier. L'espace s'approfondit, les tons s'épurent, la sensibilité personnelle se libère. La nature infinie dans ses effets donne prise à chaque tempérament nouveau. Laissons à l'artiste éduqué le droit de choisir, puisque l'art est par essence un choix. Laissons jaillir la source éternelle, l'émotion toujours renouvelée de l'homme devant la beauté des choses et le mystère de la vie.

Maurice Denis nous donne l'exemple de cette liberté hardie qui court droit à l'ex-



Photo Goupil.

BARTHOLOMÉ

ÉTUDE BAS-RELIEF DU MONUMENT DU SÉNATEUR REYMOND



Photo Lapina.

H . GERVEX. — PORTRAIT

pression. Son *Annonciation* allie la solennité du mystère à la douceur d'une nature en fête. La lumière est virginale sur la cité tranquille et sur la terrasse fleurie d'ombres bleues où l'ange en dalmatique d'or s'agenouille devant Marie timide et blanche.

Jules Flandrin s'élève à la noblesse par une simplicité qui n'est pas une ignorance mais une conquête de son esprit. La nature fait naître le sentiment religieux par la sérénité de ses plans et le calme de ses lignes. On ne peut approcher de ses grands effets qu'en résumant le modelé et la couleur. En généralisant, Flandrin atteint la grandeur et l'ingénuité. De là le charme naïf de ses figures aux courbes simples et vivantes. Son art est une méditation joyeuse. Il est fait pour la peinture murale où se déploie le sens qu'il a du rythme, des belles masses ordonnées et sonores. Ses fleurs, ses paysages ont à la fois largeur de style et délicieuse fraîcheur.

L'Italienne à la cruche, de Charles Guérin, est une peinture solide et somptueuse. La touche hardie pose l'accent à sa vraie place, met la forme dans la couleur, les êtres et les choses dans l'air, et les anime d'une vie frémissante. Les blancs, les bleus du corsage, les riches grenats du tablier, le vert acide de la cruche posée à terre, ces notes éclatantes s'apaisent dans l'atmosphère dorée de Watteau. Ch. Guérin donne aux objets leur consistance, leur surface brillante ou mate. C'est un fier exécutant, un maître peintre.

Louis Charlot se présente à nous, simple et droit, debout à son chevalet au-devant de son village. Couleur forte et saine, dessin résolu et médité, belles oppositions, neufs et puissants accords, cette peinture a une franchise d'attaque qui surprend, une carrure qui s'impose : la nature nous tend brusquement son charme rude et tendre. Ce Morvandiau nous parle de ce qu'il sait et de ce qu'il aime, des hivers tragiques, des printemps délicieux, des caractères de sa province. Comme il les plante fortement sur le sol et dans l'atmosphère natale! L'expression vaut la technique : elle va d'une âpreté sauvage à d'exquises délicatesses : elle a cette tristesse venue du fond des âges qui résonne dans la chanson paysanne. Gustave Pierre a vu la guerre; il raconte ce qu'il a vu avec une justesse d'accent très émouvante. Au carrefour d'un village deux colonnes se croisent, piétons boueux qui reviennent des tranchées, camions qui transportent les combattants : les bons tâcherons de guerre vont à leur travail, en reviennent, tristes, gouailleurs, fermes, tenaces, invincibles: comme les visages sont résolus, et quelques-uns si jeunes! Les gris bleus jaunis de marne sont nuancés par un fin coloriste; l'expression est de la simplicité la plus forte. On croit entendre la guerre racontée par un paysan de

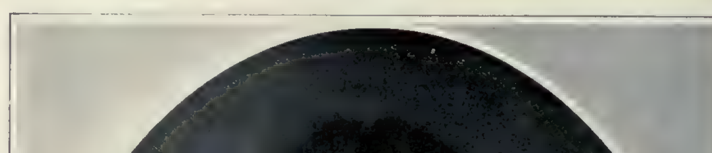


Photo Goupil.

HUMBERT. — PORTRAIT

France qui serait un peintre ému et sensible.

Ces natures droites et entières ramènent la sève dans un art qui s'anémie et se dessèche dès que la peinture n'est plus que peinture. Dourouze s'exprime surtout par l'aquarelle. Ses aquarelles sont vivaces, tantôt légères comme un souffle, tantôt riches et pleines, toujours sonores et bien rythmées. Sous la grâce rapide et légère de la technique on sent une pensée haute, émue du mystère et de la solennité des choses.

Où d'autres ont cherché des motifs pittoresques, Lemordant a vu la noblesse du travail humain et la beauté des larges horizons. En Bretagne, en Vendée, il a réalisé sur de vastes paysages de ciel et de mer, des figures agissantes et vraies, comme ces porteuses à la démarche pesante et rythmée. Grandeur et vérité furent ses guides. Je revois par la pensée ses belles décorations de Quimper où le dessin hardi, la couleur sonore, exaltent l'héroïsme d'une forte race en lutte contre les éléments.

Camoin expose une remarquable nature morte, fine et savoureuse peinture où la matière est interprétée avec une vigoureuse délicatesse. D'un trait libre et spirituel il fait vivre une physionomie de femme. Une nature morte de Migonney, plaît aussi par la solidité et la puissance de l'effet, une autre de Durey, par la justesse des tons et des valeurs dans l'ambiance. Un *Intérieur* d'Hugues de Beaumont a sobriété, finesse, goût parfait de l'arrangement.

Laprade, coloriste hardi et subtil, manie la pâte avec une liberté charmante, trouve des accords neufs dans la profondeur des parcs ou dans des intérieurs d'une fantaisie originale : une touffe de tulipes jaillie de son pinceau est un pur délice.



Photo Vizzavona.

BASCHET. — PORTRAIT

Esprit et tendresse se marient heureusement dans cet art qui joue et qui rêve.

Les *Lavandieres* de Jean Marchand sont une mâle peinture : composition bien équilibrée, fermes plans, tons nourris, gestes utiles et directs, et par-dessus tout une douce et forte saveur de nature. J'ignore si Dufresne tient essentiellement à certains partis pris cubistes qui dépassent un peu mon goût. Son *Escale* n'en montre pas moins une incontestable puissance, une intensité d'expression personnelle. Ce corps de femme a son volume et son poids : il exhale une sorte de tristesse sensuelle et barbare. Ses *Lionnes* font corps avec le hallier et la sauvage nature. Il y a là une force qui germe. André Mare célèbre le *Pinard* dans une fantaisie joyeuse et claire qui annonce un coloriste.

L'*Après-midi*, de Luc-Albert Moreau, offre de beaux plans, de justes volumes, une sensualité saine et calme. Les *Trois Femmes*, de Valdo Barbey, ont une grâce fraîche et neuve, un tendre sentiment de la chair : on y remarque un petit profil pointu qui est une trouvaille. On aime dans ces œuvres un contact direct avec la vie, une surprise, un émoi de jeunesse. L'*Estampe* et la *Liseuse* de Renaudot ont une grâce pensive et douce. Audace et vigueur caractérisent la manière d'Ottmann. Finesse de vision, choix décidé des termes donnent un vif attrait aux toiles de Charlier. La *Fenêtre ouverte* de William Malherbe s'ouvre du bon côté. Les paysages de Verdilhan, aux naïfs personnages, ouvrent largement l'espace. Dunoyer de Segonzac, qui aime la pâte généreuse, fait vibrer la lumière sur les choses. Le *Christ en croix*, de Victor Dupont, atteste une réelle

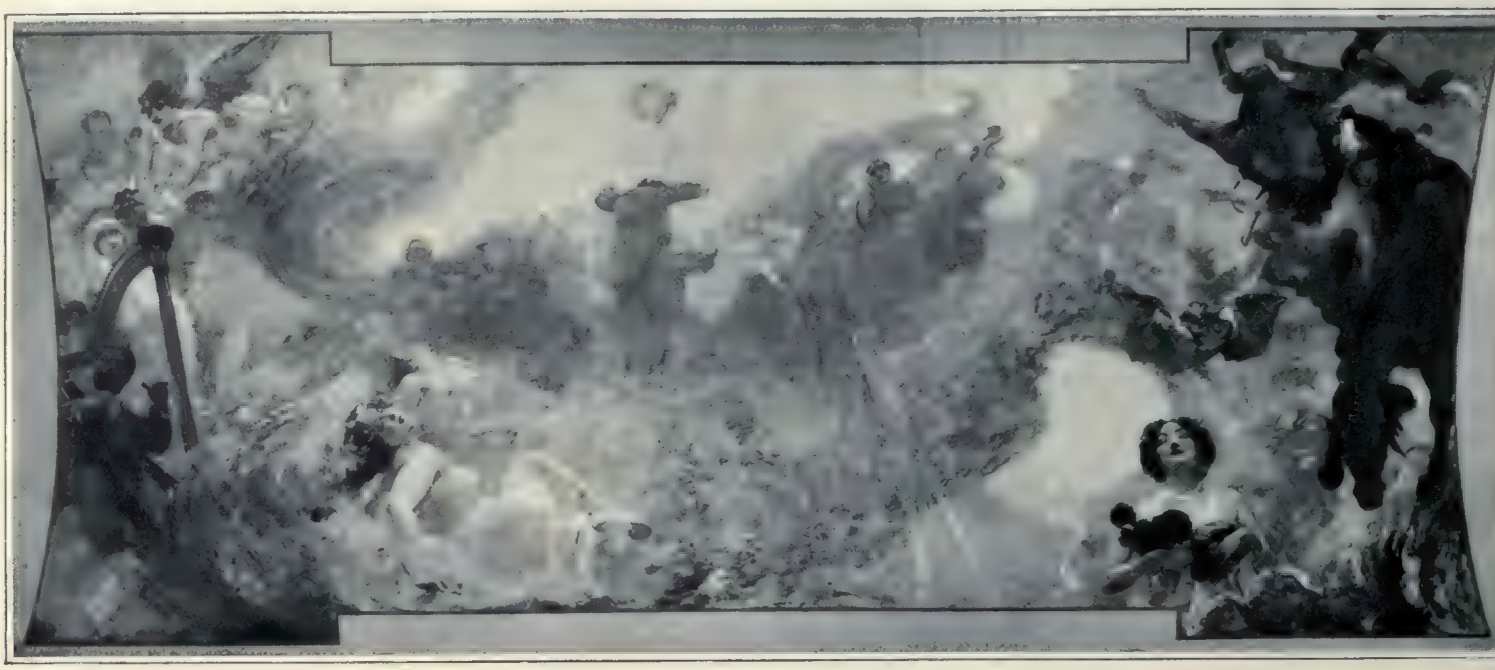


Photo Goupil.

ROLL. — MUSIQUE FANTASTIQUE. — PLAFOND

force d'expression. Dorignac, avec un de ses dessins puissants et ressentis, expose un très savoureux carton de tapisserie. Karbowsky, que Louise Breslau a si bien portraituré, nous offre ses tendres fleurs. Les deux Besnus ont de fins paysages, notamment les *Hauteurs d'Etréchy*, et des souvenirs bretons; Fraye, un village près des lignes; Maës, d'intéressantes figures; Henri Marret, de dramatiques vues de Verdun; de Moncourt, ses rues et ses places de province délicatement senties; Gradvol, un solide paysage, *Porte de Bourgogne à Moret;* de Castro, une ample *Vue de la Seine aux Andelys;* Offner, de très délicates visions des *Marais de la Somme;* Bach, de belles impressions du Lot; Charmaison, de chantants décors; Demeurisse, une peinture bien harmonisée dans les gris, *les Vacances;* Claudius Denis, des gravures expressives et la jolie esquisse de la *Cueillette*. Marcel Clément, peintre des sites et des ciels parisiens, entr'ouvre les nuages sur la *Place de la Concorde*, après l'averse; sa gravure en couleurs, *les Tuileries*, est bien finement observée. Je citerai encore les paysages d'Olivier, une *Neige*, de Chapuy, celles de Mouveau et de Grassin, les vues de Paris de Renefer, les détrempes de La Haye, les foules en mouvement de Bellan, le *Pot d'Alger*, de Jacques Simon, les sépias et sanguines vigoureuses de Heyman, le délicat *Soissons* de Floutier, les dessins que Georges Hugo a rapportés du front, dramatiques et saisissants de vérité. Lesellier fait défiler dans les ruines d'Ypres les vainqueurs bleu horizon : ses croquis de guerre à l'aquarelle sont des documents vécus et de fines œuvres d'art.

Schmied, en collaboration avec le savant animalier Paul Jouve, a illustré avec beaucoup de charme le livre de la Jungle; ses gravures en couleurs, *Pommiers de Bretagne*, ont la plus nerveuse élégance. Les trois Beltrand sont les maîtres de la gravure sur bois; ils ont la science, la force, la délicatesse. Bornet expose une belle étude d'après un dessin d'Eugène Carrière, et Germain une souple gravure d'après Aman-Jean.



Photo Goupil.

ULLMAN. — DEVANT LA GLACE



Photo Goupil.

RAFFAELLI. — ROQUEBRUNE

Dans la section de sculpture, la qualité prime cette fois la quantité. Les œuvres de haute valeur sont assez nombreuses, pour affirmer la vitalité de notre école. *La Source* de Jules Desbois est une œuvre drue et savante, très étudiée dans son arabesque, très naturelle et très poétique à la fois. En deux études, bas-reliefs pour le monument du sénateur Raymond, Bartholomé manifeste la sûreté de son savoir et l'ingéniosité de sa pensée. La statue plâtre de Miss Edith Cavell, par Hippolyte Lefebvre, offre des lignes simples, nobles et pures, d'une élégance, d'une beauté morale très émouvante; une vraie statue de sainte. Une figure de femme dansante, par Bacqué, plaît par la justesse du rythme et l'élégance serrée de la draperie. Deux *Termes* de Blondat, surtout le *Dieu Pinard*, sont les vivantes créations d'une verve bien française. Pierre Roche, compréhensif et sensible, expose une tête de fillette rieuse qui a tout le charme de la vie surprise, un terme féminin frémissant et nerveux, la maquette d'un monument pour le retour de l'Alsace à la France, d'un sentiment très pur et très pathétique. Les portraits de Paulin ont une vérité saisissante et familière, tel celui de Pierre Baudin qui fait revivre les yeux fins et le sourire tranquille du modèle. Un ample et beau motif décoratif, une série de



Photo Goupil.

CAMOIN. — NATURE MORTE

bustes résument l'art pensif et austère de Marcel-Jacques. On sait comment le sculpteur enveloppe ses figures d'un clair-obscur qui leur fait comme une atmosphère morale : le doux épanchement de la lumière sur les formes met autour d'elle de l'intimité. Un monde provincial d'âme sérieuse et pure est évoqué à nos yeux par un étonnant prestige.



Photo Goupil.

MONTENARD. — L'ANSE DE PORT-MÉJAN

Par l'ensemble de ses œuvres récentes, René Carrière atteste la mâle tendresse et l'accroissement de son esprit. Il pense et il suggère par la forme; il a la force de conception qui, tout en saisissant le trait particulier, s'élève à la simplicité héroïque. Avec des études d'enfants au modelé simple et large, des statuettes où les gestes maternels ont noblesse et naïveté, on admire un portrait de femme au sourire errant sur les plans mobiles du visage, une tête de femme endormie d'une pathétique lassitude, et ce fier buste de Georges Clémenceau qui est un témoignage pour l'histoire. Voilà bien, rebroussé, irréductible, un peu amer et toisant de haut la bassesse ou la sottise, l'homme qui a fait la guerre sans marchander. La tradition paternelle revit dans cet art puissant et délicat où le caractère s'enveloppe de beauté, parce qu'il unit toujours la force à la tendresse. On goûtera fort aussi la manière succinte et dense de Despiau, le haut-relief d'*Adam et Ève* par Halou et cette statuette en bronze d'*Aphrodite se découvrant*, belle en ses plans fermes et calmes, de Doré, une tête de femme charmante et naïve, de Quillivic un bronze, *Femme accroupie*, bien rassemblé dans ses lignes et très vivant. Une tête de fillette en plâtre teinté, des bronzes à cire perdue dont l'un fait étinceler la grâce et le sourire d'une jeune femme, un buste bronze de l'abbé C..., aumônier de chasseurs alpins, ferme de style, intime d'expression, nous révèlent le savoir ardent et nerveux de



Photo Goupil.

LEPÈRE. — MOISSON EN VENDÉE



Photo Lapina.

L. SIMON. — LA PARADE

Pimienta. Biberstein, avec une étude de femme, noble et grave, expose un excellent buste de son capitaine; Dunach, un bon *Portrait de jeune homme*, de Monard, un original *Centaure qui danse*, et le bronze vigoureusement traité d'un *Étalon boulonnais*. Des *Danseuses arabes*, de Pierre Poisson, sont tout à fait distinguées de rythme et de sentiment, les bustes et le *Mendiant arabe* d'Émile Bracquemond, pleins de caractère. La statuaire des jeunes déteste l'emphase et l'ostentation; elle tend vers la force et la simplicité.

La guerre n'a pas fauché que les jeunes. Elle a emporté dans son torrent plusieurs artistes qui, du moins, ont pu achever ou esquisser leur monument. On sait quel fécond et original graveur fut Lepère. Maître du blanc et noir, c'est là que s'est complètement exprimé ce beau dessinateur, qui sait aussi bien masser l'effet que scruter le détail. La peinture fut une fête de son esprit : il y garde la sûreté de construction, l'équilibre des valeurs; il a de jolies notes fraîches et vives. La *Moisson en Vendée* ouvre le ciel, déploie l'espace, insère le motif délicat dans l'harmonieux ensemble. Milcendeau apporta d'abord de sa Vendée des dessins rehaussés d'une saveur âpre et sauvage. Artiste nerveux et fin, concentré, un peu maladif, tel que le montre un admirable portrait d'Evenepoël, il se fixa dans sa province dont il nous fait aimer le charme triste et farouche, ses chaumières basses, ses marais reflétant des ciels de perle et d'opale. Il laisse une œuvre très personnelle. La Gandara, espagnol francisé, soutint un rôle difficile avec une réelle hauteur d'esprit. Sa peinture a de la race. La fierté de la ligne, le choix discret de la nuance, le sens ingénieux de la mode assurent à des portraits comme celui de Madame P... une place dans l'histoire de l'élégance française : c'est distingué sans fadeur et nerveux sans morbidité. Les fleurs de Marie Duhem, si calmes dans l'intérieur paisible, garderont à jamais le parfum d'un savoir dé-

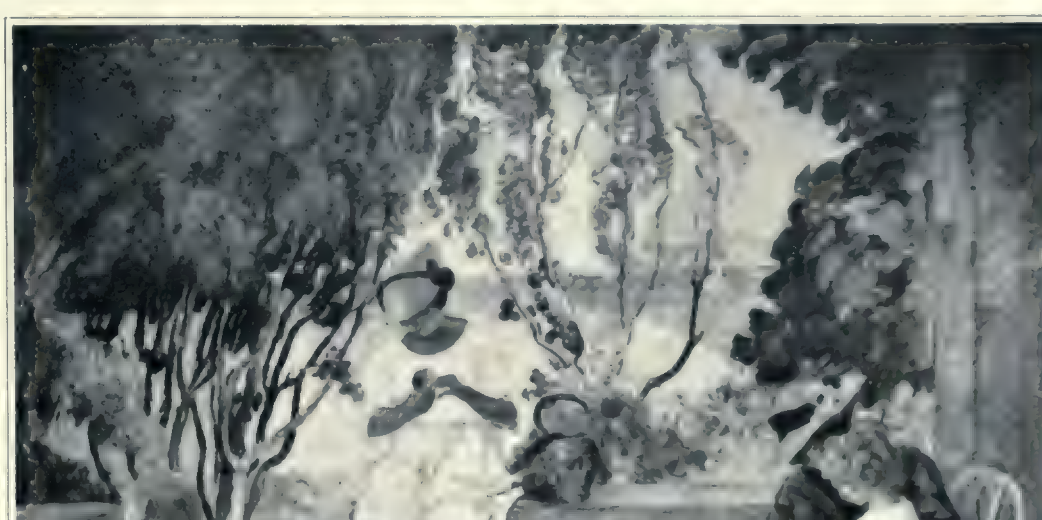


Photo Goupil

LEBASQUE. — LES FRUITS SUR LA TERRASSE



Photo Goupil.

GUMERY. — PORTRAIT

licat, d'une âme douce et recueillie. Agache fit tenir une pensée grave en des formes savamment étudiées. Michel Cazin, peintre et graveur, tint de son père une belle conscience, un savoir ingénieux et sûr. Maufra fut un coloriste. Gabriel Roby, décorateur original, montra de la force et de la simplicité dans le portrait de sa mère.

On s'est étonné sans raison que le Salon nouveau différât peu des anciens. L'actualité, si grande, si émouvante qu'elle soit est la pâture de la chronique. Il est rare qu'elle se répercute immédiatement dans la poésie et dans l'art. Il faut du recul à l'esprit pour élaborer son émotion et la transposer dans une forme éternelle. Sous le choc des événements, l'artiste déjà formé coalise sa volonté et jette l'ancre au fond de sa conscience. Il veut se prouver à lui-même sa raison d'être en répétant plus fortement ce qu'il disait. C'est en persévérant que les talents consacrés ont soutenu l'épreuve.

Le doyen de nos peintres, L. Bonnat, affirme sa verdeur en trois portraits écrits d'une main ferme. Le plus récent, celui d'une jeune fille, aux yeux nets, aux traits résolus, est très convaincant dans sa forte simplicité. F. Humbert met un peu de roman autour de ses modèles. Dans le portrait de Madame L..., la molle caresse du pinceau fait courir sur la pâleur d'une robe turque le frisson bleuâtre de la lune. Le portrait français a toujours été accueillant et sociable ; il offre son sourire et la vivacité parlante du regard. F. Flameng anime le portrait de Madame C.:. par l'avancée du buste et la tension des mains nerveuses. Illustrateur des gestes de la guerre, Flameng fait passer comme une frise héroïque devant la colonnade des arbres ces *Écossais reve-*



Photo Lapina

LA GANDARA. — PORTRAIT



Photo Créteaux.

LEMORDANT. — LES PORTEUSES

nant du combat, bras nus, rondache à l'épaule, mâchoires carrées, types ethniques bien saisis.

M. Baschet est l'interprète d'un milieu social où la grâce est décente et sérieuse. Le portrait de Mme L..., avec son goût discret de couleur et de dessin, sa pose naturelle et souple, le geste délicatement mesuré de la main, l'expression nuancée de la bouche et des yeux, charmera tous ceux qui sont sensibles à une tradition. On y respire un parfum d'élégance morale qui vient de loin et serre un peu le cœur, comme un cher souvenir. P. Chabas, dans ses effets de contre-jour fluide et clair, obtient une souplesse lumineuse qui fait valoir la jeune fraîcheur d'un visage et l'éveil d'une frimousse enfantine. D'autres portraits comme celui de la baronne de S. par Gervex, et celui de la princesse H. par Jules Grün, allient le naturel à la noblesse. Dagnan-Bouveret sait conduire un effet et mettre en relief l'accent décisif. Il a fortement composé le portrait de la comtesse de Q... et rassemblé la vie dans l'ardente interrogation du regard. Quelques paysages où le même artiste ajoute aux aspects permanents de la nature la grâce d'un effet passager comme la buée matinale qui estompe des saules, montrent la collaboration d'une main habile et d'un sentiment profond.

Muenier a mis tout son persuasif savoir à nous dire la rêverie de *Suzanne* et la naïveté de *Javotte*...

A. Besnard, avec son instinct de grandeur, ose, comme David et comme Gros, le mode héroïque. Le portrait équestre des souverains belges est une page d'épopée. Vus à contre-jour, les cavaliers se silhouettent fortement sur la plage vaste et sur le ciel triste. Le mouvement de conversion des chevaux imprime à l'ensemble un rythme puissant; la reine frêle, au second plan, se revêt de grâce émouvante, mais, vue de trop bas, la figure du roi-soldat manque de caractère; il semble que l'œuvre défaille au point culminant. Besnard a manqué de clarté dans sa grande toile décorative, *la Paix par l'Arbitrage*. Le symbolisme est souvent obscur et les énigmes d'un Bellini ne se déchiffrent pas aisément. Picturalement parlant, avec son harmonie sévère de vert, de rouge et de jaune, sa structure classique et l'imposante figure de la Paix qui la centre, la composition n'est pas indigne d'un maître à la pensée subtile et profonde. Les admirables cartons qui l'accompagnent, *Maladie, Convalescence*, nous rappellent la pathétique simplicité, le grand goût de la décoration pour l'École de pharmacie.

Henri Martin se présente à nous à mi-corps, la tête vue de trois quarts, fine et réfléchie. Il

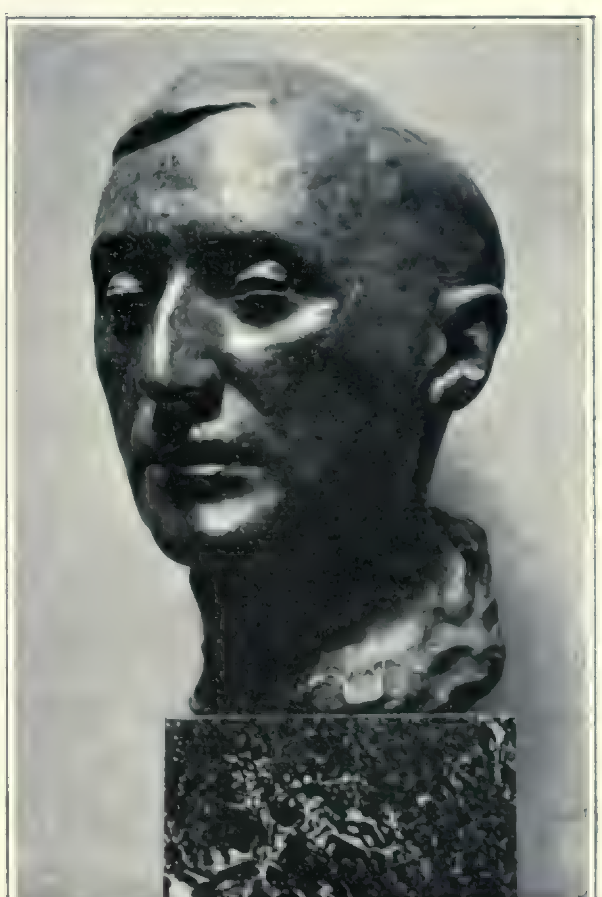


Photo Goupil.

PIMIENTA. — BUSTE DE M. L'ABBÉ C...
AUMÔNIER DE LA 66e DIVISION D'ALPINS. — WILLER, ALSACE, 1919
BRONZE

tient en main sa palette chargée des pigments qui recomposeront le prestige brillant du jour. Doux, contemplatif, amant de la beauté, c'est un Grec d'aujourd'hui. Sur le *Bassin aux cyprès*, sur le *Bassin en automne*, il pose, comme un voile éclatant et doux, la sérénité tendre et la paix joyeuse de la lumière.

Un plafond peint par Roll pour le Petit Palais, s'intitule *Musique fantastique* et rend à Berlioz un hommage un peu confus. La lumière et la couleur y sont brassés hardiment par un peintre fougueux qui juxtapose des morceaux très savoureux sans les relier par une logique assez sensible. Peintre du mouvement, Roll fait passer devant nos yeux la mobile figure d'un artiste, et c'est *la Répétition*. Louis Legrand excelle aussi à fixer sur la toile ce qu'il y a de furtif dans l'apparition des êtres; grâce à une science consommée du dessin, ce peintre-graveur surprend au vol une expression, un geste, un sourire. Le sentiment de la vie qui passe et qui doit se continuer pour notre esprit, c'est peut-être ce qui a manqué à Jules Adler pour réussir complètement sa toile de *l'Armistice*, où la personnalité du dessin et de la couleur ne remédient pas à l'immobilité des figures. La hardiesse d'une pose instantanée et la résolution du dessin font valoir une toile d'Ullman, *Devant la glace*. Physionomiste acéré, Patricot caractérise avec une belle énergie le visage tourmenté, méditatif et résolu du vainqueur de l'Ourcq. W. Ablett a su bien dire l'allure haute et la bonne grâce du captain A.-P...

Un des caractères distinctifs de ce Salon, c'est que plusieurs artistes, en pleine maturité, ont donné d'eux-mêmes l'image la plus fidèle et la plus décisive. Raffaelli, en quatre paysages, formule excellemment sa nature propre et réalise l'accord intime du sentiment au métier qu'on peut appeler maîtrise. Équilibre de la construction, richesse discrète du coloris, esprit vivant du détail, tout donne une sensation de pleine sécurité. L'artiste sincère n'a rien dit au delà de ce qu'il sentait, il a su dire tout ce qu'il sentait. *Baie de Menton*, *Rue de Provence*, et surtout cette *Vue de Roquebrune* où la route poudreuse, la carrière veinée de rouge, le besacier et son chien noir me rappellent le peintre de la banlieue, chacune de ces toiles fourmille de vie, et chaque point vivant se discipline à l'ensemble. Partout on retrouve l'accent cordial, le mélange de tendresse et de bonhomie narquoise qui est le propre de l'artiste. Esprit sensible et pénétrant, il écoute en sifflottant à son chevalet le génie familier qui parlait à Chardin et à Corot.



Photo Goupil.

WILLETTE. — LA RAISON HUMAINE
LA POÉSIE, LA FOI. — PLAFOND

Forain a condensé sa force amère, son nerf d'exécution, sa maîtrise de l'effet dans un tableau qui met en scène la sinistre comédie du Palais : *la Suspension d'audience*. Quel ressort! quelle vivacité et quelle justesse d'accents! et l'étonnante figure que la femme assise au premier plan, ambiguë, et qui suggère toutes les possibilités de drame!

La Parade d'Aman-Jean est une œuvre où l'esprit de notre race se reflète délicieusement. Il a fallu des siècles de fine culture pour que pût éclore dans un cerveau latin ce rêve sensuel et tendre. Le dessin large et la couleur tamisée ont une savante nonchalance. Le bleu profond des paons dressés sur le ciel bleu pâle, les roses rompus des lauriers,

des grands rideaux, de la femme au tambourin qui se penche et rêve, le violet presque noir où se niche le sourire d'une blonde et le violet vibrant du maillot qui moule ses jambes souples, ces tons se nouent et se dénouent comme une écharpe dans l'unité de l'harmonie. C'est une langueur musicale, une nostalgie amoureuse qui font penser à La Fontaine, à Watteau, au Verlaine des *Fêtes galantes*, à tous ceux qui ont senti la douceur d'un sourire un peu triste. Les portraits d'Aman-Jean ne sont pas d'un moindre prix. J'admire surtout celui d'une jeune femme, debout, près d'un fauteuil à ramages. Le corps libre, souple et tiède vit sous la robe claire et ample; le rêve afflue aux grands yeux sombres.

Lucien Simon a dit aussi sa *Parade* dans le mode réa-



Photo Vizzavona.

J.-L. FORAIN. — SUSPENSION D'AUDIENCE

liste, et cette *Parade* est un excellent tableau. Le contraste est charmant des forains aux clairs oripeaux qui se démènent sur les tréteaux et des placides Bretonnes qui se pressent au pied de l'estrade. Depuis le groupe blanc bleuté des marins, par la masse sombre des noirs bronzés et mangés de soleil, jusqu'à la tache claire des chevaux, la composition se déroule menée d'une main sûre qui appuie ou résume à propos. L. Simon n'a rien écrit de plus élégant et de plus fort que deux figures de femmes, l'une qui se penche vers son enfant, l'autre qui se tourne vers un soldat. L'œil et l'esprit sont pleinement satisfaits. On admire la probité d'un esprit qui se connaît, se possède, et dans ce fragment de réalité qu'il a dominé, insinue sa délicate émotion. Je ne sais pourtant si la *Comédie enfantine* du même artiste n'est pas, à la revoir, d'une poésie plus prenante. Quelque chose y vibre doucement dans la paix du soir qui descend sur le jardin, sur la maison calme; des baladins, dansant sur une estrade, s'illuminent de clartés oranges : il y a de la féerie dans l'air et dans les cœurs; la note d'une robe bleu pâle touche comme une confidence. Fixer sur la toile des moments de la vie intime, caractériser un canton de Bretagne, c'est le double idéal que cette ferme intelligence a conçu et réalisé; ces deux toiles le résument excellemment. Il n'est pas de témoin plus clairvoyant et plus sincère.

Deux petits portraits de L. Prinet, le sien et celui de Madame P..., représentent au mieux son talent délicat et fort. La carrure du dessin, la fermeté de la touche, la sobriété charmante du coloris, sont les moyens dont se sert un esprit aiguisé pour traduire le sentiment intime et pénétrant qu'il a des êtres et des choses. De ces deux toiles substantielles jaillit un pétillement d'intelligence. On sait que ce bon peintre est un illustrateur sans rival. Après *la Jeune Fille bien élevée* nous commentera-t-il un jour *l'Enfant à la balustrade ?*

Madame Delvolvé-Carrière n'expose que trois petites toiles, mais ce sont vraiment des choses de beauté que ce vase de roses et ces roses blanches. Les œillets à contre-jour montrent ce que peut dire avec deux fleurettes respirant dans l'air, une main délicate et soigneuse guidée par un cœur ému. Elle prouve par ailleurs à quelle grandeur d'effet mystérieux et profond peut s'élever son talent mûri et sans cesse plus assuré.

In such a night...

l'amoureux couplet de Lorenzo à Jessica, on croit l'entendre murmuré sous la caresse de la lune dans l'émouvant décor qu'Anquetin a brossé pour *le Marchand de Venise.*

La philosophie du poète Willette est d'accord avec celle de Montaigne et de Pascal. Il coiffe du bonnet d'âne la Raison humaine effarée entre l'énigme sombre des cornues et les courtes certitudes du tableau noir; il exalte au plus haut du ciel la Poésie et la Foi qui seules nous sauvent.



Photo Lapina.

AMAN-JEAN. — PARADE

Lebasque a groupé sur une terrasse, au bord de la mer bleue, une mère, des enfants nus, des fillettes dont il rend si bien la grâce adolescente. La table chargée de fruits avec sa nappe bleuâtre est un morceau d'une saveur exquise. D'Espagnat cerne d'un trait vivant et pare d'un frais coloris le joli geste d'une mère-enfant qui, assise sur le parquet, mouche le nez de son gosse. Dans *les Glaneuses,* de Lhermitte, la science de la composition n'enlève rien au naturel. Ses pastels des bords de Marne ont de plus une légèreté frissonnante de lumière. Le Sidaner trouve dans *les Roses sur le mur* un bonheur d'expression qui n'arrive qu'aux esprits émus et attentifs comme le sien; la poésie de la lumière y vibre doucement dans l'atmosphère tremblée.

La terre et le ciel de France, d'autant plus aimés qu'ils étaient plus menacés, n'ont pas cessé d'inspirer nos artistes. Il faudrait une étude à part pour caractériser tant de paysages expressifs que je puis citer seulement. On aura plaisir à voir les graves horizons de Pointelin, la douceur émouvante d'Henri Duhem, les synthèses hardies de Montézin, surtout ses deux aqua-



Photo Lapina.

MAURICE DENIS. — ANNONCIATION

relles, *la Plaine* et *le Coteau*, les grasses vues berrichonnes de Maillaud, le *Crépuscule*, de Gosselin, les ciels mouvementés de Foreau, le *Clair de lune* de Calvé et la *Nuit claire* de Cachoud, les sombres *Remorqueurs* de Lambert, la *Vieille église à Coqbourg* de Moisset, la *Matinée dans les Cévennes*, de Mascré, la *Neige* délicate de Kœlliker et la *Neige* robuste de Charreton, les *Vieilles maisons* de Pernelle, l'*Église normande* de Blot, la *Butte de Trivaux* de Pape, la *Vallée vosgienne* de Madame Doillon-Toulouse, une autre *Vallée* de Burnand, la *Gelée blanche* de Madame Ballot, les *Bords de la Creuse* de Morand, le joli *Luxembourg* de Darrieux. Je n'oublierai pas trois œuvres exquises de Gabriel, exilées sur le pourtour avec de belles marines claires de John Noble et je remarque en passant que le *Jour d'été* de Pauline Adour, savante et délicate artiste, partage le même sort ou peut-être le même honneur. Un *Nu*, de Burnside et ses vivantes aquarelles ne sont pas plus favorisés.



Photo Goupil.

PIERRE ROCHE. — TÊTE D'ENFANT

Enfin, je voudrais rassembler ici des œuvres diverses qui m'ont retenu par un mérite de métier et par un charme d'expression : le puissant et somptueux vase blanc avec fleurs de Martin-Gourdault, la *Jeunesse* de Mademoiselle Karpelès, d'une fière et pure beauté, la *Table jaune* de Jeens, belle technique mais sans intérêt central, le frais *Printemps* d'Élie Dubois, l'*Éventail ancien* de Serveau, le *Tricot* de Bricard, les intéressantes figures de Madame Cormier, celles de Desurmont, un remarquable intérieur de Ralli, le *Blessé* de Madame Mahudez, souple et forte peinture, sentiment très féminin ; la *Nature morte* et les *Dunes* d'Alice Danenberg, qui prouve son vigoureux talent, un joli *Intérieur* de Miss Gardiner, l'originale *Poupée japonaise* de Marie Swanzy, la belle *Nature morte* et la *Nuit* de Madame

Ayrton, un délicat portrait de Mademoiselle Alison-Greene, un autre sérieux et captivant de Mademoiselle Mairesse, un fin pastel de Mademoiselle Sauger, un pastel expressif de Mademoiselle Frisson, la *Jeune Picarde* de Madame Pearce, la *Robe bleue* de Bessie Davidson, la *Toilette* de Suzanne Minier, et le *Regard au miroir* de Suzanne Hurel.

C'est sans préméditation que j'ai trouvé sous ma plume tant de noms féminins : les choses finement senties parlent davantage que des œuvres plus fortes, qui n'ont que la technique. L'art est un accord intime du sentiment et du métier : l'un ne peut rien sans l'autre, mais quand on ferait la part un peu plus belle au sentiment, on ne se tromperait guère. Il faudrait seulement s'entendre sur la signification du mot. Je crois que l'on confond souvent sentimentalité avec sentiment. La sentimentalité se démode vite parce qu'elle est un produit de la mode : déformation inconsciente ou voulue du sentiment vrai et naïf, elle paraît, au bout de quelques années, surannée et même un peu comique. Au temps romantique, elle était pleurarde ou solennelle, macabre ou prêcheuse; elle varie d'une génération à l'autre. Mais le sentiment dure et quand Chardin disait « il faut peindre sentiment sur sentiment », il formulait une vérité que n'auraient contredite ni Watteau, ni Corot, ni Millet, ni Renoir. Le sentiment, c'est l'impondérable dont la présence se devine sans pouvoir se démontrer; c'est le souffle qui anime la matière, c'est l'âme du métier. Appelez la poésie, amour, charme ou tendresse, c'est l'hôte inconnu sans lequel il n'y a plus de magie, ni de prestige. Fromentin, juge si pénétrant des maîtres d'autrefois, mais timoré quand il parlait des vivants, craignait que le sentiment n'introduisit un élément caduque dans l'œuvre de Millet. Or, c'est lui qui la fait vivre. Le métier n'en a pas moins une importance capitale; il est pour l'artiste ce que le style est pour l'écrivain, le seul véhicule possible de l'émotion intérieure.

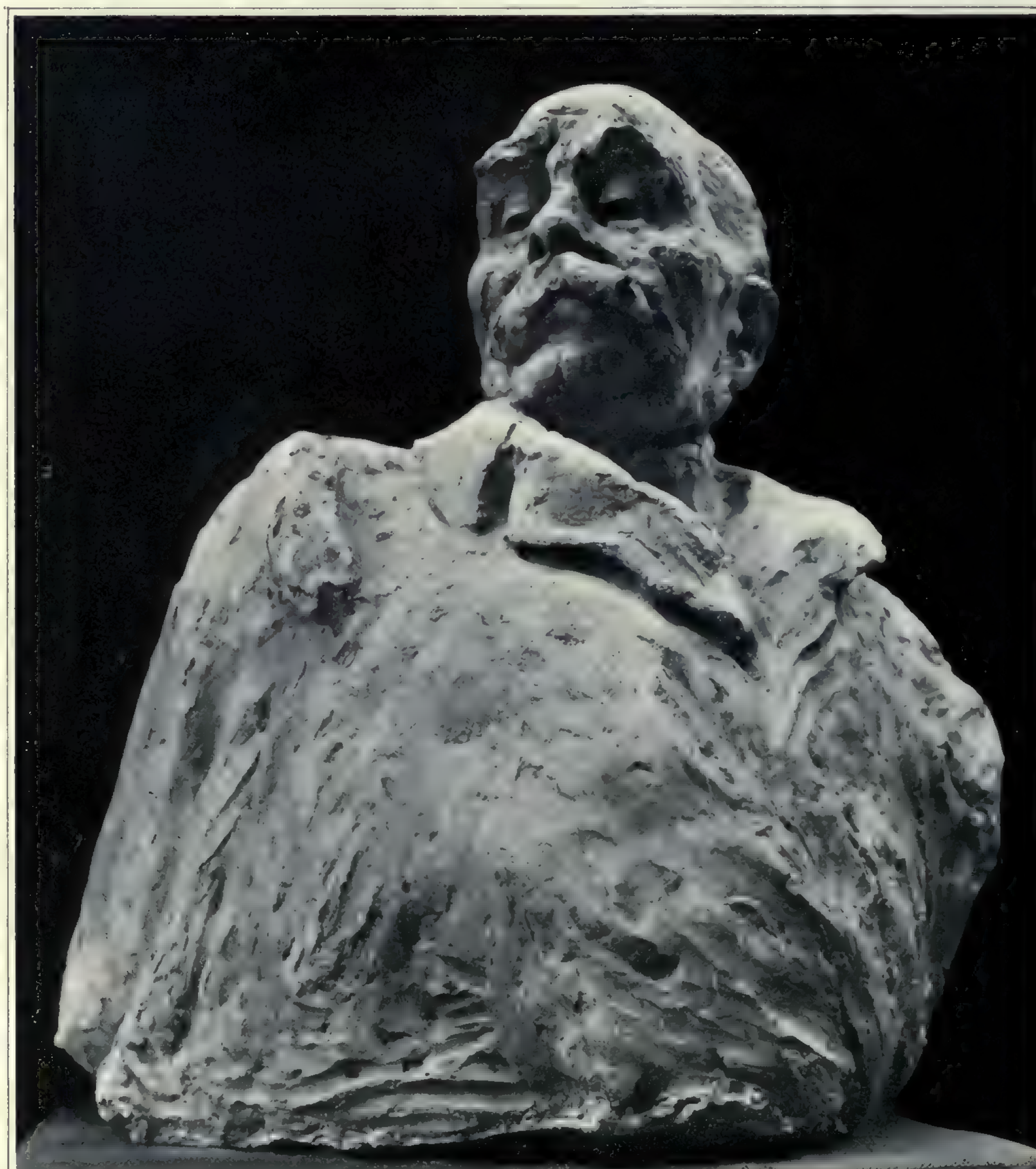


Photo Goupil.

RENÉ CARRIÈRE. — BUSTE DE M. G. CLÉMENCEAU

Les recherches curieuses et passionnées dans l'ordre technique sont le signe de la vitalité d'une école. Les maîtres toujours insatisfaits, éternels écoliers, Titien, Rembrandt ou Carrière, n'ont cessé de faire éclater la gangue du métier pour intégrer de nouvelles forces dans leur art. Autant la pratique machinale opprime l'esprit, autant un J. Flandrin, un René Piot, l'exaltent : libres, ils libèrent l'Ariel emprisonné dans la matière. L'évolution qui est la loi de tout esprit agissant est aussi la loi de tout art vivant. Ceux qu'on appelle aujourd'hui les fauves, ne se soucient pas d'attraper les nigauds; ils guettent la proie bondissante et dangereuse, la biche aux pieds d'airain, la chimère au vol de flamme. Ils se refusent à l'exploitation régulière d'un métier su. L'artiste travaille dans l'incertain; c'est là son beau risque. Suivons-le dans sa généreuse entreprise. Le public sera peut-être surpris et charmé de voir, un jour prochain, que les prétendus fous étaient des sages.

MAURICE HAMEL.



Photo Vizzavona.

GOYA — TAPISSERIE

EXPOSITIONS DU PETIT PALAIS

I

GOYA

On aura beau faire et refaire des traités de commerce entre les peuples, ce n'est point là le vrai moyen de les rapprocher. Il n'existe point pour cela de meilleure méthode que celle de nous faire connaître mutuellement nos chefs-d'œuvre. Toute œuvre de beauté, quelle qu'elle soit, exhale autour d'elle une atmosphère de sérénité; littéralement elle est comme la musique, elle adoucit les mœurs de celui qui en est le témoin. C'est une constatation de psychologie élémentaire. Si, au lieu de courir les risques d'un voyage matériel, vous venez simplement regarder des tableaux espagnols, vous ferez là, sans aucune déception, mainte découverte exquise. Les maîtres vous donneront la clef de l'âme de la race. Un beau portrait de Zuloaga, un paysage de Sorolla, une composition étrange et intense de Beltram vous en diront plus long que trois mois de promenades au hasard des hôtels et des compagnies d'excursions.

C'est pourquoi ceux, qui aiment l'Espagne, doivent particulièrement applaudir à l'initiative du Comité de rapprochement franco-espagnol, présidé par le duc d'Albe et qui nous a valu pendant ces deux mois d'avril et de mai la magnifique exposition que nous avons admirée au Petit Palais. Il y avait là tout ce que cette féconde école d'outre-Pyrénées a produit en peinture et en sculpture depuis 1870, et dix-huit toiles de Goya, prêtées par Sa Majesté, les Académies royales et quelques particuliers. Je voudrais parler surtout des tapisseries, de ces fameuses tapisseries dont les cartons furent faits par le maître entre 1776 et 1791, alors qu'il n'avait donc que de trente à quarante-cinq ans. C'est le moment, je crois, le plus intense, le plus riche de sa production.

Elles sont délicieuses, ces tapisseries, d'un éclat, d'une fraîcheur tels qu'on les dirait exécutées d'hier, et c'était une idée charmante de les avoir groupées ainsi, dans la galerie ouverte de la cour du Petit Palais, autour du bassin des nénuphars

Expositions de peinture espagnole et [illegible] organisées sous le haut patronage de la Ville de Paris, au bénéfice des régions dévastées, en son Palais des Beaux-Arts avril-mai [illegible]

[illegible] San Fernando exposées au Petit Palais.

Elles y éclataient, au milieu de la pierre blanche, comme de somptueux bouquets de fleurs. Et à les regarder, nous sentions ressusciter devant nous, vivante, bariolée, romantique, galante et picaresque, l'Espagne de la fin du XVIII[e] siècle, avec ses fêtes, ses coutumes, ses plaisirs, dans le pittoresque arroi de ses vêtements encore si théâtraux.

Certes, Goya a fait des chefs-d'œuvre, et de plus poussés, de plus âpres, de plus classiques. Mais qui sait s'il a jamais composé quelque chose qui lui ait autant fait plaisir à lui-même? Il était là, tellement dans son élément! Ce grand gaillard à mine d'aventurier qui n'avait jamais pu se séparer (même dans les moments de sa vogue la plus aristocratique), de la société des toreros, des majos, des manolas, des moines mendiants, des contrebandiers, des alguazils et même des bandits, ce brave homme à moitié du peuple et qui, gratis, s'amusait à retaper les enseignes des pauvres boutiques en plein vent, ce badaud musclé qui faisait assaut d'escrime dans les salles d'armes publiques et qui vivait dans les torils, ah! comme il était à son aise dans ces sujets si bien faits pour lui! Il n'avait pour ainsi dire pas à s'en abstraire pour les peindre. Il vivait à même ces scènes familières et cette atmosphère. Il a peut-être été l'invité de cette *Noce villageoise*, il a marchandé quelques pièces à cette *Boutique de faïences*, dit des gaillardises à ces *Lavandières du Manzanarès*, écouté le pauvre concert de cet *Aveugle jouant de la guitare*, fait le coup de poing dans cette rixe, pris part à ce *Déjeuner sur l'herbe*, joué aux cartes avec ces fripons et ces laquais, enfin fait sa cour, lui aussi, aux belles filles de Madrid avec ces *Embozados*, ces beaux cavaliers emphatiques, qui n'avaient presque pas changé depuis ceux des comédies de Tirso de Molina, de Lope ou de Calderon. Oui, c'est peut-être cela, cette participation passionnée de l'artiste à ce qu'il peint, ce don de soi-même, cette expérience vécue comme on dirait aujourd'hui, qui donne aux chatoyantes tapisseries du Petit Palais cette atmosphère unique, cette puissance dans le charme.



Photo Bulloz.

GOYA. — TAPISSERIE



Photo Bulloz.

GOYA. — TAPISSERIE



Photo Vizzavona.

CANALETTO. — LE GRAND CANAL

II

LES VÉNITIENS DU XVIII[e] SIÈCLE

Cette Venise adorable du XVIII[e] siècle, chargée pour nous d'un impérissable prestige romanesque et mystérieux, voici qu'elle revit devant nous, aussi colorée, aussi intense, aussi familière, aussi somptueuse enfin qu'elle fut dans la réalité, alors que ses derniers doges, magnifiques, la gouvernaient, alors qu'elle allait devenir l'auberge de l'Europe, le rendez-vous des aventuriers et des exilés célèbres, la capitale vertigineuse du plaisir perpétuel et du carnaval sans fin. Après, elle entrera dans cette lente agonie dont nos grands romantiques : Chateaubriand, Byron, Chopin, aimèrent si tendrement les sursauts suprêmes. Pour l'instant, c'est l'apothéose.

Elle est vraiment sublime, cette apothéose, et les dieux immortels semblent avoir merveilleusement compris leur rôle en envoyant sur la terre, au moment qu'il fallait, le grand Giambattista Tiepolo pour en fixer la pyrotechnie éblouissante.

Tiepolo est exactement à Véronèse ce que la Venise de son temps est à la Venise du temps de son maître. Véronèse l'a célébrée dans sa puissance formidable, dans son apparat fastueux, avec une noblesse et une gravité dans le luxe qui a quelque chose d'une cérémonie. Tiepolo l'a chantée dans son atmosphère de fête. Il ne veut pas la rendre solennelle, mais aimable. Il la montre un peu fardée, plus avenante encore que somptueuse et le visage tout brillant, tout animé par le souvenir et la promesse du plaisir. Il y a en lui quelque chose d'un peu décadent, malgré la sûreté du métier et l'éblouissement de l'improvisation. Mais quelle grâce dans cette décadence, quel charme irrésistible dans ce sourire un peu anxieux, un peu fiévreux! Lui aussi il a fait une *Venise, reine de la mer*. Comparez-la au *Triomphe de Venise*, de Véronèse. C'est le même sujet, et il y a de grandes analogies dans la composition, même dans l'inspiration. Mais dans l'exécution quelles différences! Il y a chez Tiepolo plus de morbidesse, malgré la somptuosité décorative.

Au seul énoncé de son nom, Tiepolo, nous pensons malgré nous à ce crime qu'on n'a tout de même pas pu les empêcher de commettre, ces brutes allemandes, lorsqu'ils ont crevé son beau plafond... Ce fut là l'otage, la victime

propitiatoire, et c'est assez symbolique en quelque sorte que Tiepolo ait ainsi payé pour sa Venise, ait acheté son salut par ce sacrifice.

Pauvre grand Tiepolo, si abondant, si généreux, que de choses déjà de lui sont perdues, toutes ses fresques que son pinceau prodigue jetait sur les murs des villas, des palais! Tout cela chaque jour se délite, s'effrite, s'efface, se fendille. Ne restera-t-il bientôt de lui que ses tableaux, si beaux d'ailleurs, si emportés, si larges? Parmi les six exposés au Petit Palais, il en est deux surtout qui me ravissent : *la Contredanse* et *le Charlatan*. Ce sont deux pures merveilles de couleur. Ce jeu des noirs, des roses, des blancs, des vermillons, des verts d'eau est d'une sûreté exquise, d'un charme doucement éblouissant. On est ravi d'une telle virtuosité, elle superpose sa grâce technique à la grâce même du sujet, à son entraînante gaîté. Tout ce peuple s'agite sous un ciel adorablement fluide et délicat, dans une sorte de rythme. On voit qu'il ne songe plus qu'à jouir de la vie, mais Tiepolo est là pour donner à cette joie toute la dignité et la distinction possible. C'est un artiste, et des plus rares. Il ajoute à ces scènes familières, authentiquement observées c'est visible, je ne sais quoi de féerique, d'irréel, qui fait un peu songer à Watteau, auquel il ressemble pourtant si peu. Mais les analogies spirituelles s'établissent en dehors de toute facture, et si Watteau a presque entièrement sorti son monde de soi-même, Tiepolo a trouvé dans son imagination éblouissante de quoi transfigurer à tel point les spectacles interprétés qu'il en reste aujourd'hui, sous le fard de l'apothéose, un peu de mystère et un peu de mélancolie.

A côté d'un tel maître, il est indiscutable que Belloto, que Canaletto pâlissent un peu. La gloire de ce dernier fut immense. Il n'en reste aujourd'hui guère qu'un souvenir. On a devant ses toiles assombries et comme noyées d'un noir crépuscule une impression un peu pareille à celle qu'on éprouve devant une vue optique, ou une épure. Canaletto atteint à une sorte de grandeur, ainsi que l'atteste son *Péristyle et son escalier d'un Palais vénitien*. On souhaiterait vivre quelques jours de loisir dans ce décor somptueux et délabré, au milieu de ces hautes colonnes, de ces escaliers monumentaux, de ces immenses miroirs, de ces lampes suspendues à des plafonds vertigineux, de ces tableaux. Le contraste de cette beauté palladienne et des personnages guenilleux qui hantent la composition, annonce déjà tout Hubert Robert, et aussi cette lumière vermeille qui baigne toutes choses, en y ajoutant une sérénité radieuse.



Photo Giraudon.

ROSALBA CARRIERA. — PORTRAIT

On ne saurait point que Francesco Guardi a été l'élève de Canaletto : on le devinerait tout de suite. Lui aussi, il a passé sa vie à célébrer sa ville aimée, sous tous les aspects. Ce fut un pur Vénitien, qui ne quitta jamais Venise, et l'on voit bien qu'il n'avait pas de plus grand plaisir que de

planter son chevalet devant le Rialto, l'île Saint-Georges, le cloître de l'église des Frari, le « Rio » des Mendiants, la place Saint-Marc, le Môle, le grand Canal, la « Giudecca ». Il en a laissé des interprétations d'une fidélité minutieuse, dont il nous est difficile d'apprécier le charme, car on jurerait que la couleur a dû en être beaucoup plus belle. Je ne sais quels bitumes ont joué là-dessous, et obscurci ces perspectives qui furent sans doute étincelantes. Il est juste de reconnaître que dans ses meilleurs moments Guardi est bien supérieur à Canaletto. Les plus petites de ses toiles surtout ont parfois l'aspect de véritables miniatures, précieuses, délicates, sensibles; certaines ont une largeur d'exécution qui étonne dans de si petites dimensions. Je me rappelle notamment une vue de la Lagune, provenant du Musée Poldi (cataloguée sous le nº 37), qui est aussi enlevée qu'un Boudin, aussi subtile et émouvante qu'un Whistler.

Et je m'en voudrais d'omettre une analogie qui soudain s'impose à mon esprit en repensant à ce maître délicat. Le nom de Corot, de notre si français Corot vient aux lèvres... Eh! oui, ces brumes argentées, ces lointains impondérables, ce frisson d'atmosphère, cette alliance étrange d'une préciosité minérale et d'une effusion vaporeuse, n'est-ce pas tout Corot? Mais qui sait si Corot lui-même n'a pas beaucoup regardé Guardi?

Rosalba Carriera offre aux yeux cette perfection inattaquable de ceux qui n'ont jamais essayé de forcer leur talent. Cette exquise pastelliste connaît ses limites et ne songe point à les dépasser. Malheureusement, il en résulte quelque monotonie lorsqu'on voit beaucoup de ses œuvres à la fois. Elles ont toutes la même grâce aimable, le même sourire, la même fraîcheur, et jusqu'à la même dimension. Eminemment féminine, Rosalba traite ses gentilshommes, ses abbés, ses cardinaux comme elle traiterait des dames, avec la même douceur mièvre, la même suavité florale de tons. Par exemple, lorsque le modèle est vraiment une femme, cela devient incomparable. Et le *Portrait de jeune fille* (nº 20) est une pure merveille de sensibilité, de finesse psychologique, d'attrait virginal. Un vrai petit chef-d'œuvre.



Photo Vizzavona.

PIETRO LONGHI. — LA LEÇON DE DANSE

Jetons encore les yeux sur quelques belles œuvres d'artistes moins célèbres, pourtant dignes d'attention. Voici Fra Calgario, qui se présente avec deux toiles remarquables : le *Portrait d'un gentilhomme dalmate*, dont la psychologie serait bien intéressante à faire pour un ethnologue, pour un politique que le fameux problème de l'Adriatique solliciterait et un *Portrait de jeune homme* dont nous ne savons rien sinon qu'il représente un personnage infiniment près de nous par je ne sais quoi de malicieux, de subtil, d'aigu, d'infiniment moderne en un mot. Voici Alessandro Longhi dont le *Portrait d'un Magistrat*, tout en rouge et en ors s'impose à nous avec une splendeur décorative si large, une si saisissante autorité qu'on est tenté de le trouver un des chefs-d'œuvre de l'Exposition.

Vraiment il y a dans cette toile de beauté purement extérieure un motif puissant de méditation : on pense que le peuple qui accordait à ses maîtres une si magnifique façon de se présenter, un aussi majestueux appareil dans l'exercice de la domination avait le sens le plus subtilement politique de la grandeur. Grandeur peut-être un peu théâtrale, d'autant plus pathétique si l'on pense au drame secret qui se cache derrière cette façade de pourpre royale. C'est tout Venise que ce contraste entre la noblesse pompeuse des attitudes et des costumes et la force absente qu'elle masque, force dont il ne reste plus que le douloureux souvenir. Voici Giovambattista Piazzetta, dont les *Paysannes au marché* ont le coloris, la grâce, la douceur d'un Murillo et Giandomenico Tiepolo dont *Le Parloir des nonnes*, grouillant, vivant, pittoresque, animé, serait, s'il était de Longhi, le plus beau des Longhi et nous en arrivons à



Photo Vizzavona.

GIAMBATTISTA TIEPOLO. — LA CONTREDANSE

Pietro Longhi lui-même, le plus charmant, le plus spirituel, le plus véridique, le plus attentif des confesseurs de l'âme vénitienne.

Pietro Longhi est exactement au pôle opposé à celui où se tient Tiepolo, féerique, fantaisiste et mythologique. Il ne transpose pas, il copie. Mais il le fait avec tant d'esprit et de bonne grâce, tant de délicate émotion que cela dépasse infiniment cette chose agaçante qu'on appelle la peinture de genre et atteint au contraire au style. Sans Longhi, nous aurions encore Casanova et Goldoni pour connaître la Venise du xviiie siècle, mais il manquerait bien des éléments à notre connaissance ; il manquerait la couleur, l'atmosphère, et beaucoup de tendresse aussi. Car il les aime, Longhi, ses bonshommes, il a eu tant de plaisir à les peindre que, pour ainsi dire, malgré lui, il les rend attendrissants. En examinant ses toiles, nous avons l'impression, une cloison s'étant soudain ouverte, de surprendre tout ce petit monde dans sa vie intime et familière. Voici l'adolescent apprenant à baiser la main des dames sous le regard à la fois sévère et stupide de son précepteur; voici le dentiste arrachant la molaire d'un pauvre homme et la montrant au peuple des badauds; voici le coiffeur accommodant la dame élégante; voici l'épicier au milieu de ses bocaux et de ses boites; voici l'heiduque nègre, tout vêtu de rouge, apportant qui sait quel billet à la belle coquette (et cela s'appelle malicieusement *l'Ambassade* ; voici le capucin en guenilles noires, venant mendier à domicile; voici l'élégante chez son peintre, minaudant; voici le « Ballottin », le page du doge, ravissant garnement dans les traits de qui se devine déjà la figure du mauvais

sujet qu'il sera bientôt; voici le gros abbé qui, un peu gêné, un peu cynique, change ses pistolets au ridotto; voici la baraque de foire où un pauvre baladin montre un rhinocéros à un groupe de gentilshommes et de dames dont les vêtements font un véritable bouquet de verts, de bleus, de rouges; voici une jolie pénitente qui se confesse tandis que, de l'autre côté du confessionnal, un cavalier, son mari peut-ère, essaie d'écouter ce qu'elle peut bien dire. Voici une promenade de masques, magnifique tableau où l'artiste a mis toutes ses séductions de coloriste. Voici enfin un chef-d'œuvre, et de haute allure. C'est cette grande toile intitulée : *Portraits de famille* (nº 76), où dans leur intérieur un peu austère, un peu sombre, mais imposant quand même, sont représentés les membres d'une famille vénitienne d'alors (sans doute les Albrizzi puisque le tableau leur appartient) : le père, la mère, la nourrice avec un poupon dans les bras et, devant leurs jouets négligés, une file de bambins graves et sérieux, tout fiers déjà de penser qu'ils posent pour la postérité.

Cette impression de familiarité et si je puis dire, de



Photo Vizzavona.

GUARDI. — LE PONT DU RIALTO

confidence s'augmente encore du fait que la peinture de Longhi n'a rien perdu de sa fraîcheur. Elle est intacte, comme celle de certains primitifs dont elle a l'éclat vif et le brillant. C'est une joie pour les yeux d'admirer les costumes, surtout ces grandes capes de bal masqué, somptueuses défroques de fête et de plaisir. Peut-on oublier par exemple le *Portrait de Marina Querina Benzon*, cette pâle dame blonde et rose aux traits menus et enfantins, un tantinet pincée et morose, qui tient une tasse de chocolat, et dont le corsage, damassé, semé de fleurs, est à lui seul un régal de couleur?

Oui, Pietro Longhi est un grand peintre, malgré la modestie des sujets qu'il a choisis. Et les amoureux de Venise, est-ce qu'il ne leur manquerait pas quelque chose si ce délicieux artiste n'avait point existé? Certes, si. Il leur manquerait de relier au présent le passé, d'équilibrer la mélancolie romantique et la tristesse barrésienne qu'ils viennent chercher dans la lagune d'un peu de cette gaieté, de cette joie de vivre, de cette bonne humeur, de ce sens délicat du plaisir que connut la Reine des mers au moment unique de *Candide*, des *Mémoires* de Casanova, et des savoureuses comédies de Goldoni.

FRANCIS DE MIOMANDRE.

GOUPIL et Cie, Editeurs-Imprimeurs. — Directeur : M. JOYANT. Imprimerie MANZI, JOYANT ET Cie, Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 17[illegible]

LES ARTS



J.-B. HUET (D'APRÈS) — PASTORALES ET ARTS : L'ESCARPOLETTE. — FABRICATION DE BEAUVAIS, XVIIIe SIÈCLE.

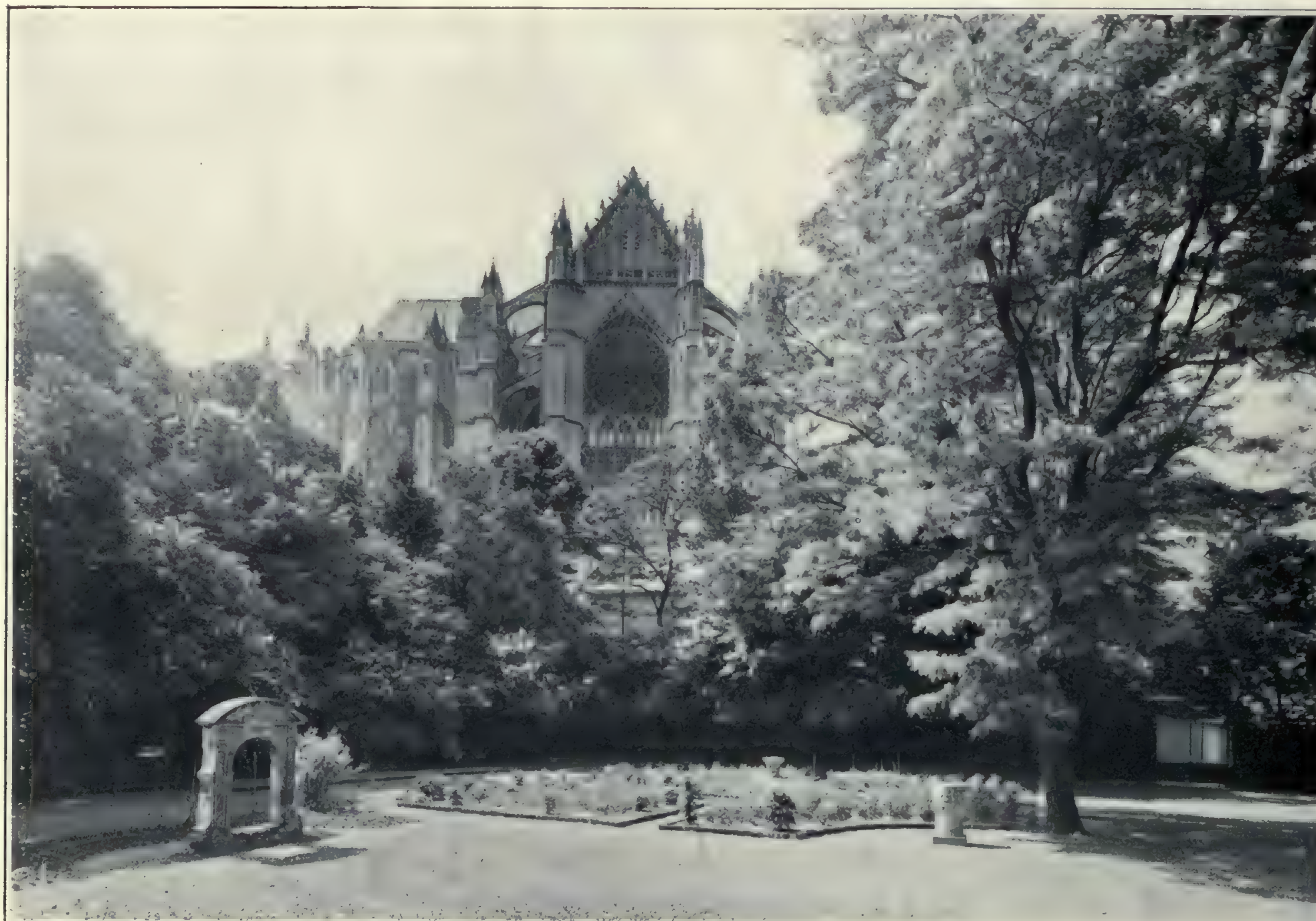
Exposition de Tapisseries. — Beauvais, juin-octobre 1919.

PRIX NET : 3 fr. Etranger : 3 fr. 50

1919 LES ARTS N° 176



J.-B. HUET (D'APRÈS). — PASTORALES ET ARTS : L'OFFRANDE A L'AMOUR
Manufacture de Beauvais, XVIIIe *siècle*



BEAUVAIS. — LA CATHÉDRALE, VUE DU MUSÉE

UNE EXPOSITION DE TAPISSERIES A BEAUVAIS

Mobilier National, Gobelins, Beauvais

Elle s'est ouverte le 11 juin, saluée avec vive sympathie par M. Paul Léon, directeur des Beaux-Arts. Autorisée de bonne grâce pour les emprunts officiels, servie par le zèle de M. Dumonthier, directeur du Mobilier National, elle est surtout un effort d'énergie avisée de M. Jean Ajalbert, ancien conservateur de la Malmaison, investi depuis février 1917 de la garde des intérêts artistiques de Beauvais « languissant », selon une opinion contestable. Or, le nouvel administrateur veut rendre à Beauvais son essor nécessaire, logique, à côté des Gobelins, notre Conservatoire de l'art du tissu par excellence.

Il a accepté en pleine guerre une lourde succession, non sans bénéfice d'inventaire. Encouragé par les amicales causeries de M. Edmond Fabre, préfet de l'Oise, trop tôt disparu, il a compris le retour périlleux des offensives législatives contre Beauvais au moment de la discussion des budgets des Beaux-Arts, les interventions efficaces jusqu'ici des députés de Beauvais, les routines somnolentes, les initiatives absentes en bas, entravées en haut, les diverses causes de paralysie de la production. Résolu à agir, il réveille les curiosités, le goût de la belle tapisserie dans une ville traditionnelle de tapisserie depuis quatre siècles. Il fait feuilleter de magnifiques pages illustrées d'un recueil tenu à jour de la Tapisserie classique française de 1500 à 1918.

Ainsi une Exposition provinciale, à deux pas de Paris, a cette originalité d'être un moyen d'attirer l'attention sur le savoir du tapissier, sur les rapports de son art avec la peinture décorative. Sans nous révéler les chefs-d'œuvre du Mobilier National, elle permet d'apprécier, par comparaison, des tentures classiques choisies, des ensembles, des pièces de beau travail, d'inspiration claire en harmonie avec l'art du tissu, d'autres plus hardies, d'une modernité anémique ou truculente. Par elles surtout on jugera mieux s'il y accord ou divorce entre le peintre, auteur du carton et la technique de la tapisserie, dont l'artiste est un traducteur, un « transposeur » loyal.

Le catalogue-guide de l'Exposition de Beauvais fait lire une courte et suggestive préface d'Ajalbert sur ses projets et deux études locales sur le cadre de ce début d'expériences d'un programme.

C'est une esquisse de plan d'action dans l'intérêt de la Manufacture Nationale de Beauvais qui, loin de péricliter, a gardé chez ses cinquante artistes une technique et une tradition sauves de tout déclin. Convient-il d'espérer du Gouvernement les ressources morales et matérielles pour maintenir le prestige d'une production incomparable « qui peut refleurir demain suave et magnifique ? » Sans aucun doute, si le milieu local et provincial ne se contente pas de trembler pour son salut, mais veut lutter solidaire avec elle,

lui fournir des apprentis élèves en nombre, veut enfin transformer son opinion publique en gardienne vigilante de la maison dont la ville d'abord tire son honneur. Une démocratie n'est-elle pas avant tout une puissance d'opinion? L'heure des démonstrations platoniques est passée à Beauvais. Quelques visites chez les tapissiers, le cortège sympathique du 14 juillet devant les métiers levés, la constatation du lent, du bien lent travail de l'année, c'est insuffisant. La joie de voir le retour des vieilles tentures locales, après les longues absences aux expositions, même avec leur air de jeunesse nouvelle, ce n'est pas encore la foi dans l'art décoratif qui impose à notre démocratie, après la royauté et



LE PRINCE (D'APRÈS). — LES JEUX RUSSIENS. — LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE
Fabrication de Beauvais, XVIIIe siècle

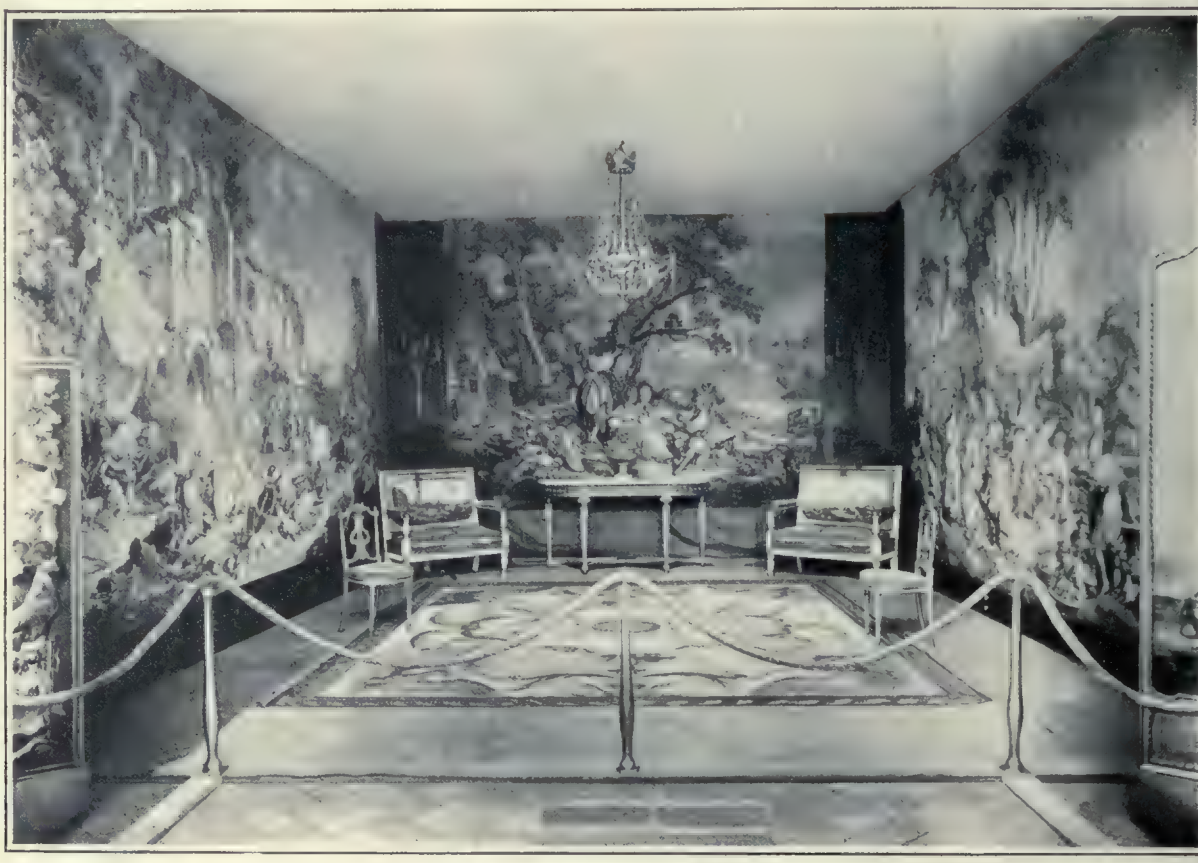
l'Empire, le patronage souverain à ce luxe nécessaire pour le prestige de l'art français dans le monde.

L'Exposition est originale encore dans la nature des œuvres exposées, dans le cadre séculaire, vivant, qui leur a été habilement attribué et qui met en valeur l'œuvre décorative en son décor.

A la Manufacture nationale, la première des six stations imposées, une salle des Gobelins XXe siècle offre dès l'abord ses tentures, dessus de porte, écrans, meubles. Le ***Salut à Paris*** de Willette a la spirituelle allure mouvementée, la joie toute moderne d'une bienvenue, du sourire du maître parisien. Les escaliers même des ateliers sont garnis de modèles ou d'œuvres de Beauvais. De bons travaux du XIXe siècle, d'une époque de probité de métier, se [illegible]

à des Gobelins pleins d'intérêt. Avec le XVIIIe s'affirme l'époque féconde des Oudry, des Huet, des Casanova, des Le Prince dont Beauvais sut interpréter les fantaisies décoratives, les scènes rustiques, militaires, mondaines les plus variées et surtout le meuble : c'est proprement le royaume d'Oudry.

Avec le XVIIe se silhouettent les agréables tableaux anecdotiques des Gobelins, *Henri IV et Gabrielle, Henri IV chez le meunier Michaud*. Et voilà la vraie tenture aux lignes amples, fastueuses où triomphent la composition et l'équilibre de Le Brun traduits par l'art des Gobelins.



CHAMBRE D COMMERCE DE BEAUVAIS
SALON LOUIS XV : *Les Dénicheurs d'oiseaux, Le Repas sous la tente*, d'après LE PRINCE ; *Délassements champêtres*, d'après CASANOVA

Tel est l'ensemble un peu touffu, riche de démonstration, avec un vieux métier, un métier moderne levé (tapisserie en cours d'exécution), un élève tapissier au travail que la Manufacture donne comme sa contribution importante.

A l'Hôtel de Ville (XVIIIe siècle) dans deux salons aux baies lumineuses élevées s'éclairent quatre tentures bien connues de l'*Histoire d'Alexandre*, de Le Brun, travail merveilleux des Gobelins.



UN SALON DE LA PRÉFECTURE DE BEAUVAIS
TAPIS LOUIS XIV, DE LA SAVONNERIE

Les quatre panneaux de l'*Histoire de Diane*, d'après Toussaint Dubreuil, de la Manufacture de de la Planche à Paris montrent une traduction décorative un peu plus gênée et théâtrale de la page des *Métamorphoses* d'Ovide, mais juste dans la composition, dans les attitudes. Un tapis de Savonnerie avec meuble, termes, consoles, complète un ensemble délicieux.

La Chambre de Commerce, hôtel bourgeois moderne (1873) construit par l'architecte parisien Léon Ohnet, père du romancier, s'est prêtée à l'exposition lumineuse d'un salon postérieur à 1750 où triomphe Le Prince avec les *Dénicheurs d'oiseaux*, un *Repas sous la Tente*,



UN SALON DE L'HOTEL DE VILLE DE BEAUVAIS
Histoire de Diane, XVIIe siècle. — Atelier de DE LA PLANCHE. Paris

travail de Beauvais (1769-1777); Casanova avec les *Délassements champêtres* (rendez-vous de chasse) et Oudry avec le paravent des *Cinq sens* dont les cartons furent composés en 1749 pour les cabinets de la Reine à Versailles et que Beauvais exécuta d'après les cartons originaux conservés dans son Musée des modèles.

Au Musée départemental, évêché moderne désaffecté, construit par l'architecte de Paris, Vaudremer, en 1874-1883, les surfaces murales conviennent à la décoration par la tapisserie qui s'y adapte avec des effets sûrs. Les Gobelins y font goûter quatre tentures de l'*Histoire de don Quichotte* d'un savoir-faire spirituel et l'admirable panneau de l'*Eau*, de la série des Éléments de Le Brun (1669-1680).

A la Préfecture, un couloir éclairé, deux salons servent d'Exposition dans l'aile droite de l'ancienne abbaye de Saint-Quentin XVIIIe siècle dont la façade s'ouvre sur un parc fort agréable. Trois Gobelins d'après Nicolas Poussin, scènes bibliques, trois tentures du XVIIe antérieures d'après les cartons de l'*Histoire de Constantin* de Rubens (1622) font contraster un sentiment chrétien très différent, le christianisme combatif des Flandres et de l'Espagne, la sévère tradition française de l'Ancien Testament.

Un meuble complet de Beauvais donné en 1820, comme celui de l'Hôtel de Ville et de l'ancien palais épiscopal, émigré à Paris au palais du Luxembourg, orne les deux salons de la Préfecture.

C'est à la Cathédrale, dans le plus somptueux des cadres que, selon la tradition gothique, sont accrochées les deux séries de Reims. l'*Histoire de la Vierge* (huit tentures) dans le chœur et les entrecolonnements des hautes baies ogivales à lancettes, et sur



UN ATELIER DE LA MANUFACTURE NATIONALE DE BEAUVAIS

les murs du transept pour l'*Histoire de Saint Remi* qui occupent les mêmes emplacements que les huit tentures des Actes des Apôtres (1686-1695) évacuées par crainte des avances allemandes et des avions.

L'Exposition des tentures de Reims sous les voûtes de ce chœur unique de cathédrale, dans un éclairage merveilleux, les met en pleine valeur, en un recueillement de suave méditation. Après avoir pris cette leçon des pièces capitales de Reims pour l'art français, on appréciera plus justement à Beauvais le caractère des tentures beauvaisiennes, à leur réintégration. Suffragante de Reims, la Cathédrale de Beauvais reçoit d'elle un dépôt, une leçon opportune, un grand service d'art.

A défaut d'un musée du Cinquantenaire, tel que celui de Bruxelles, d'une rétrospective de la tapisserie comme on en vit à Gand en 1913, voilà comme une exposition temporaire de tapisseries classiques pourra donner au public un enseignement, aux artistes tapissiers et peintres un supplément d'information, de savoir technique, de justesse de vues d'après la tradition où viennent se retremper les esprits pour la marche en avant.



LA REINE DIDON. — FRAGMENT. XVI[e] SIÈCLE
Fabrication des Flandres. — Musée de Cluny

C'est un premier et notable succès d'avoir obtenu, sur la proposition de J. Schmidt au Conseil général une subvention de 10.000 francs; de la ville de Beauvais, grâce à l'intervention du maire, M. Desgroux, 1.500 francs; d'avoir intéressé la Chambre de Commerce, son président très entendu, M. Émile Dupont, sénateur, au sort des apprentis élèves, ainsi que M. Lucien Laîné, industriel et M. J. Loisel, membre de la Chambre, celui-ci, très dévoué trésorier de l'Exposition.

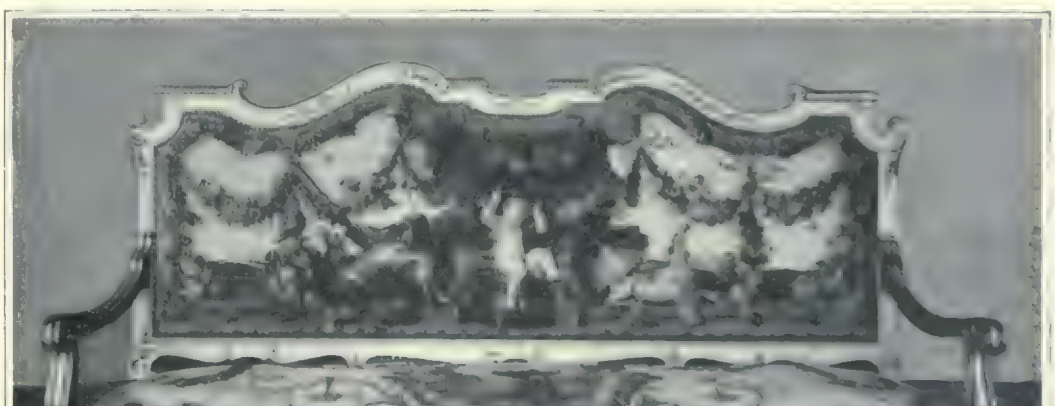
Jean Ajalbert rêve d'autres appuis, d'autres amis de la



J.-B. HUET (D'APRÈS). — PASTORALES ET ART. — LA CUEILLETTE DES CERISES
Fabrication de Beauvais, XVIIIe *siècle*

Manufacture Nationale encore dans la vieille ville qui a possédé tant de trésors de tapisserie. Si les tentures disparaissent des murs pour faire place aux bois laqués, aux panneaux peints insérés dans leurs lignes décoratives, les modèles de la Manufacture Royale aux petits sujets galants exécutés sur toile cirée disparaissent aussi, après travail, de l'atelier et s'insinuent comme dessus de portes, sujets de cheminées, de panneaux dans les demeures bourgeoises à Beauvais. La ville possède de vieilles tentures qu'on étale aux jours de fêtes, sur lesquelles on piétine jusqu'en 1870 à la Fête-Dieu. On les relègue aux greniers; elles s'égarent. Dans les châteaux voisins on a peine à les conserver jusqu'aux jours récents où les antiquaires les achètent cher. Enfin des intérieurs d'artistes tapissiers de père en fils conservent jusqu'à nous leur note d'art en gravures, meubles, dessins, modèles, travaux personnels exécutés à domicile. Un certain laisser aller, une négligence apparente ont-ils pu faire oublier tant de fastes de naguère? Les énergies latentes doivent s'y réveiller. Il n'est plus question de mode, quand le monde de la curiosité s'émeut de plus en plus devant tant d'œuvres de Beauvais qui passent dans les ventes publiques avec des cotes fantastiques. Pourquoi sur le Beauvais moderne ne rejaillirait-il point grande part de ce lustre du travail ancien!

Dès son arrivée à Beauvais, avant les menaces sur Paris, malgré l'Oise envahie,



COYPEL (D'APRÈS). — CANAPÉ DE DON QUICHOTTE
Manufacture Nationale de Beauvais

Ajalbert demande au peintre décorateur Anquetin six cours sur le *Dessin dans la Tapisserie.* Anquetin parle clairement, dessine avec brio : il conquiert son auditoire. Un professeur du lycée, vice-président des Amis des Arts de l'Oise, fait six cours sur l'*Éducation de l'œil et l'art de voir.* C'est la première fois qu'on entend parler dans la ville en public de l'urbanisme et de l'esthétique des cités.

La Manufacture reçoit chez elle, devient foyer d'art. C'est le premier effort vers l'élargissement du cours de dessin dont l'atelier, très bien aménagé d'ailleurs, peut conjurer la crise de l'enseignement et de l'apprentissage. Et Ajalbert a dans son programme cet essai de solution. Il faut attirer les vocations dans la jeunesse primaire par le prestige et l'avantage du métier d'art, concentrer tous les adeptes de l'art appliqué à l'atelier de dessin unique dans une ville désormais dispensée d'émietter efforts et subventions, former à ce laboratoire le sens pratique des réalisations, lutter contre l'attrait des travaux faciles à gains immédiats qui détournent l'enfant de la Manufacture Nationale. Le nombre des élèves apprentis augmentera avec l'appui local, avec l'aide des pupilles de la Nation et des orphelins de guerre eux-mêmes déjà subventionnés, avec l'accession aux cours des apprentis verriers, car le vitrail aussi est une industrie d'art de tradition locale.

Il y a une crise de salaires plus âpre encore en ce temps de vie chère. Citons Ajalbert : « L'apprenti élève ne touche 800 francs qu'à 15 ans; 1000 francs à 20 ans et il s'élèvera, avec l'espoir d'une maigre retraite, à 3000 francs. » Il faut absolument rémunérer d'un juste salaire. On a parlé d'intensifier la production. Oui, si on donne à traduire des cartons exécutables, bien écrits, et non des essais hardis sinon téméraires de peintres non tapissiers ; oui, s'ils travaillent nombreux, avec goût, dans la joie.

La crise des salaires se lie donc à la crise des modèles. Mais celle-ci ne dépend-elle pas du Ministère des Beaux-Arts? « Depuis cinquante ans, dit Ajalbert, il n'a été commandé qu'une vingtaine de modèles, dont pas un n'est écrit dans le sens décoratif nécessaire ». On ressasse de vieux modèles pour occuper les métiers et les artistes. On mesure parcimonieusement commandes et crédits. On redoute de commander des ensembles.

De cette grande guerre, de ses inspirations d'art ne peut-il pas sortir une série de tentures décoratives pour des galeries triomphales en quelques-uns de nos palais nationaux? Dans l'indigence des encouragements, cet espoir est-il permis?

La main-d'œuvre féminine est une question digne d'intérêt à la Manufacture. Cinq couseuses seulement y sont employées, avec compétence d'ailleurs, à la réparation des vieilles et précieuses tentures. Il en faudrait cinquante pour lutter avec avantage contre la concurrence des ateliers de réparations créés par certains antiquaires. Un essai d'un atelier privé à Beauvais en 1912 avait fait sortir de leurs demeures les tentures anciennes. La main-d'œuvre des jeunes couturières se montra malhabile, malgré les contremaîtresses adroites qui se réservaient les difficultés. Cet essai, bientôt suivi d'échec, n'encouragea pas la décentralisation d'ateliers parisiens obligés de renoncer à la marque industrielle flatteuse : Atelier de Beauvais. Le succès de l'extension de l'atelier de la Manufacture serait certain.

A ce programme s'ajoutent les réformes dans la maison même. « La cour dessinée pour le soleil et d'où les ateliers doivent tirer leur lumière — ajoute encore Ajalbert — n'était plus qu'un fouillis d'arbres obstruant les salles vitrées d'obscurs feuillages et d'ombre pénible... Il y avait aussi une petite écurie découpée dans un atelier ». Un poulailler faisait vis-à-vis au banc de Louis XIV. Le panneau d'Oudry, des oiseaux de basse-cour, semblait être descendu au jardin, ni plus ni moins que chez les utilitaires petits bourgeois.

Et c'était là le jardin clos des tapissiers, les créateurs de la fleur du bouquet de Beauvais! Ce paradoxe ne pouvait durer devant le goût du créateur de la roseraie de la Malmaison avec l'aide de M. Touret et de feu M. Gravereaux. Tout est élagué ou abattu et une roseraie est conçue par M. Touret pour la Manufacture, pour que les artistes y soient dans l'enchantement de leur jardin. Ils l'apercevront aussi, comme une bienvenue en floréal, les visiteurs de la Manufacture.

Telle est la ruche vivante, en plein travail de joie, d'œuvres conçues pour le renouveau d'art que rêve Ajalbert en l'associant à la compréhension, à l'appui du milieu provincial énergiquement résolu. Assez de paroles en l'air, de concessives formules. La bibliothèque prêtera des livres dont la plupart sont sacrés, selon le mot de Voltaire, puisque personne n'y touche. L'ouvrage d'un ancien administrateur, feu M. Jules Badin, la *Manufacture de Tapisseries à Beauvais depuis ses origines jusqu'à nos jours* (1) aura des lecteurs curieux; le Musée des modèles, péniblement créé dans les combles par le même, mais jalousement fermé sera visité, étudié; à l'Exposition même où il figure en quelques sections comme rétrospective, on connaîtra ses ressources. Les artistes-tapissiers seront dirigés dans le sens de leurs plus chers intérêts. Ajalbert a reçu le gouvernail. Il met le cap sur la vérité dans l'art et dans l'action et la vie de la Manufacture Nationale en dépend.

H. QUIGNON.

(1) Paris, 1909.



LOUIS XIV ET LES LAPINS
Un Poulailler sous l'ombrage historique où s'assit le Roi-Soleil.



Photo Braun.

M. GRÜNEWALD. — LA DÉPOSITION DE CROIX. — PRÉDELLE DU RETABLE D'ISENHEIM
Musée de Colmar

Le Retable d'Isenheim au Musée de Colmar

Si le traité de paix n'a malheureusement pas exaucé les vœux — dont M. P. de Nolhac s'est fait ici même (1) le porte-parole — qui souhaitaient voir compenser par la reprise d'œuvres françaises en Allemagne les immenses pertes artistiques que nous a infligées la barbarie de nos ennemis, peut-on du moins espérer que nous tiendrons la main à faire exécuter dans son intégralité la clause du traité qui exige la restitution de toutes les œuvres d'art enlevées par les Allemands au cours de cette guerre? En tout cas, à l'heure qu'il est, Colmar n'a pas encore revu les œuvres de son musée et de son église Saint-Martin qui, en 1917, avaient été expédiées à Munich pour être soustraites aux risques de guerre, et au premier rang desquelles brille le célèbre retable d'Isenheim. Pour qui connaît la valeur de cette œuvre extraordinaire, un des monuments capitaux de la peinture de tous les temps, on conçoit l'amer regret que doit éprouver l'Allemagne à se séparer de ce qu'elle considère à bon droit comme une des créations les plus puissantes et les plus expressives de son art et, sans contredit, le chef-d'œuvre en peinture de son école. Mais, conçu pour une abbaye alsacienne, exécuté en Alsace, c'est un monument qui fait partie intégrante du pays qui vient de nous être rendu, et toutes les prétentions de l'Allemagne à vouloir le conserver devront céder devant ces titres de légitime propriété.

Commandé vers 1510 par le moine Guido Guersi, prieur, de 1493 à 1516, du couvent des Antonites d'Isenheim près Guebwiller, ce gigantesque polyptyque sculpté et peint passait pour un des plus riches de la chrétienté. On venait de fort loin pour l'admirer. L'abbaye ayant été supprimée à la Révolution, le retable fut transporté au musée de Colmar, installé dans l'église de l'ancien couvent des Dominicaines d'Unterlinden, mais non sans perdre beaucoup de ses ornements : d'après le récit de personnes qui concoururent à son enlèvement, deux chariots de sculptures furent transportés dans une province voisine pour y être vendus. Heureusement, l'essentiel est resté : la partie centrale sculptée du retable, et les volets peints.

La première, toute rutilante de dorures, offre, sous un dais de style gothique fleuri aux multiples entrelacs parmi lesquels se détachent les symboles des quatre Evangélistes, la statue, de grandeur naturelle, du saint patron du couvent, assis, majestueux et vénérable comme un patriarche, dans sa chaire abbatiale, le *tau* (la crosse de son ordre) dans la main droite, la main gauche posée sur un livre, son humble compagnon à ses pieds. La largeur et la souplesse de l'exécution, la grandeur du style, font de cette figure un véritable chef-d'œuvre. Deux autres la flanquent à gauche et à droite : celle de saint Augustin (dont les Antonites avaient adopté la règle), en costume épiscopal, accompagné d'un petit moine agenouillé représentant l'abbé Jean d'Orliac, prédécesseur du donateur, et celle de saint Jérôme en camail et chapeau de cardinal, avec son lion. A qui attribuer ces trois statues d'un art si noble et d'une si parfaite exécution? Aucun document jusqu'ici n'a révélé le nom de leur auteur; celle de saint Antoine, en tout cas, décèle l'influence du style franco-bourguignon de Claus Sluter. Disposées en prédelle au-dessous de ces admirables statues, les figures à mi-corps du Christ et de ses Apôtres, groupées six par six à sa droite et à sa gauche, sont d'un sentiment et d'une exécution bien inférieurs; une inscription et un sigle en forme de hache *(beil)* sur deux des Apôtres permettent de les attribuer au sculpteur Seb. Beychel.

Trois peintures fixes encadrent cet ensemble : à droite et à gauche de la partie supérieure, les figures de saint Antoine et de saint Sébastien, représentés, telles des statues, debout sur des socles ouvragés, le premier en longue robe verte et manteau rouge, le *tau* à la main, regardant tranquillement le spectateur sans s'émouvoir des menaces d'un diable qui, en arrière, gesticule par la fenêtre de sa cellule dont il vient de briser les vitres; le second, attaché à une colonne, la poitrine et les jambes émergeant d'un manteau rouge et percées de flèches, tandis que, au-dessus d'un paysage lointain entrevu derrière sa tête, deux anges descendent du ciel lui apporter la couronne du martyre. Enfin, au-dessous de la prédelle sculptée et formant *antipendium*, une *Mise au tombeau* sert de base au retable.

Attribuées autrefois tour à tour à Dürer, à Hans Baldung Grien, à Martin Schongauer, il est aujourd'hui admis sans conteste, depuis que Woltmann en a fait la démonstration en 1873, que les peintures du retable d'Isenheim sont l'œuvre de Mathias Grünewald d'Aschaffenburg, ville de Franconie, où cet artiste était né en 1470 pour mourir vers 1530. Peu connu jusqu'à ces derniers temps, mais objet, depuis quelques années, d'importantes études des érudits allemands Franz Bock et H.-A. Schmid, il apparaît aujourd'hui comme un des maîtres les plus originaux de l'école germanique et le plus doué de ses peintres, et c'est à bon droit que T. de Wyzewa a écrit qu'il se révèle « un des plus grands coloristes de tous les temps, et puis le plus étrange, le plus saisissant des maîtres de la fantaisie » dans cette série de tableaux stupéfiants, de laquelle on peut dire qu'« il n'y a guère dans l'histoire de l'art d'œuvre plus absolument personnelle » (1).

En dehors du *Saint Antoine*, du *Saint Sébastien* et de la *Mise au tombeau*, ces peintures étaient réparties sur deux paires de volets mobiles encadrant la partie centrale sculptée, ajoutant à son éclat doré le chatoiement de leurs vives couleurs dans un ensemble dissocié depuis et qu'il serait bien désirable de restituer quand ces œuvres reviendront de Munich. Ces volets prêtaient à de multiples combinaisons : ils pouvaient ou bien s'étaler complètement à droite et

(1) V. *Les Arts*, 1918, n° 173.

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, [illegible] — Sur le retable d'Isenheim spécialement, consulter : Joseph [illegible] Colmar, 1903, in-8, av. planches [illegible] — J.-K. Huysmans, *Les Grünewald du Musée de Colmar* [illegible] Paris, 1905, in-8, av. planches. — M. [illegible] *Der Isenheimer Altar*, Munich, [illegible] — P. Schubring, *Grünewald* [illegible] av. planches en couleurs. — [illegible] couleurs dans *Les* [illegible]



Photo Braun. M. GRÜNEWALD. — SAINT ANTOINE
VOLET DU RETABLE D'ISENHEIM
Musée de Colmar

à gauche de la figuration centrale; ou bien se replier successivement l'un sur l'autre, la première paire se fermant sur le retable, la seconde restant encore ouverte; ou bien se rabattre tous les uns sur les autres pour n'offrir plus qu'une seule image. Ce dernier cas se produisait pour le Carême, et cette image était la vision tragique, effrayante comme un cauchemar, du Christ sur le Calvaire.

Sur un fond de ciel nocturne, le Sauveur pend, lamentable, à la croix faite de troncs d'arbres mal équarris; ses mains dressent vers le ciel leurs doigts crispés par la douleur, tandis que sa tête, ceinte d'une énorme touffe d'épines, retombe de côté, horizontale, la bouche tordue, les lèvres bleuies et pendantes; son corps, dont les chairs verdâtres semblent déjà se putréfier, est ponctué de points sanglants et hérissé çà et là d'échardes laissées par les verges de

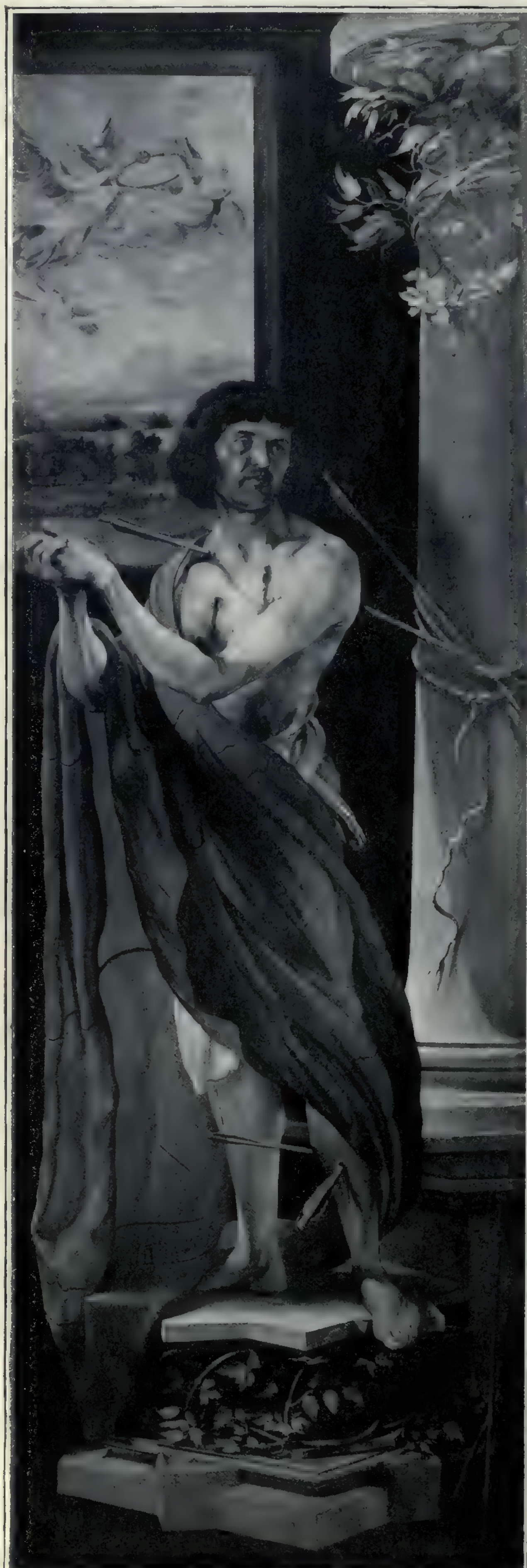


Photo Braun. M. GRÜNEWALD. — SAINT SÉBASTIEN
VOLET DU RETABLE D'ISENHEIM
Musée de Colmar



Photo Braun.

PARTIE CENTRALE DU RETABLE D'ISENHEIM
Musée de Colmar

la flagellation ; de larges filets de sang coulent sur les joues, au côté de la poitrine et sous les pieds, tuméfiés et énormes, croisés l'un sur l'autre. Impossible d'imaginer représentation plus réaliste de la mort et de la décomposition ; on ne saurait comparer à cette vision terrifiante que la *Crucifixion* du même artiste conservée au Musée de Calsruhe, où le visage du Christ à l'agonie est tordu, suivant l'expression de Huysmans, par « l'épouvantable rictus du tétanos ». L'impression est rendue encore plus saisissante par le contraste voulu des proportions gigantesques du Crucifié avec les petites dimensions des personnages groupés à ses pieds : sur la gauche, la Madeleine, vêtue d'une robe rose à manches verdâtres, ses longs cheveux d'or ruisselant sur son dos, est tombée à genoux et se tord les mains, tandis que, derrière elle, la Vierge, admirable figure, tout enveloppée de voiles blancs, pâle comme une cire, défaille entre les bras de saint Jean vêtu d'un manteau rouge; de l'autre côté, impassible et rigide témoin venant certifier l'accomplissement des prophéties, l'autre saint Jean, vêtu également d'un manteau rouge par-dessus sa tunique en poils de chameau, désigne de son index tendu Celui dont il était le précurseur, et à ses pieds l'agneau mystique laisse échapper de sa poitrine ouverte un jet de sang qui coule dans un calice.

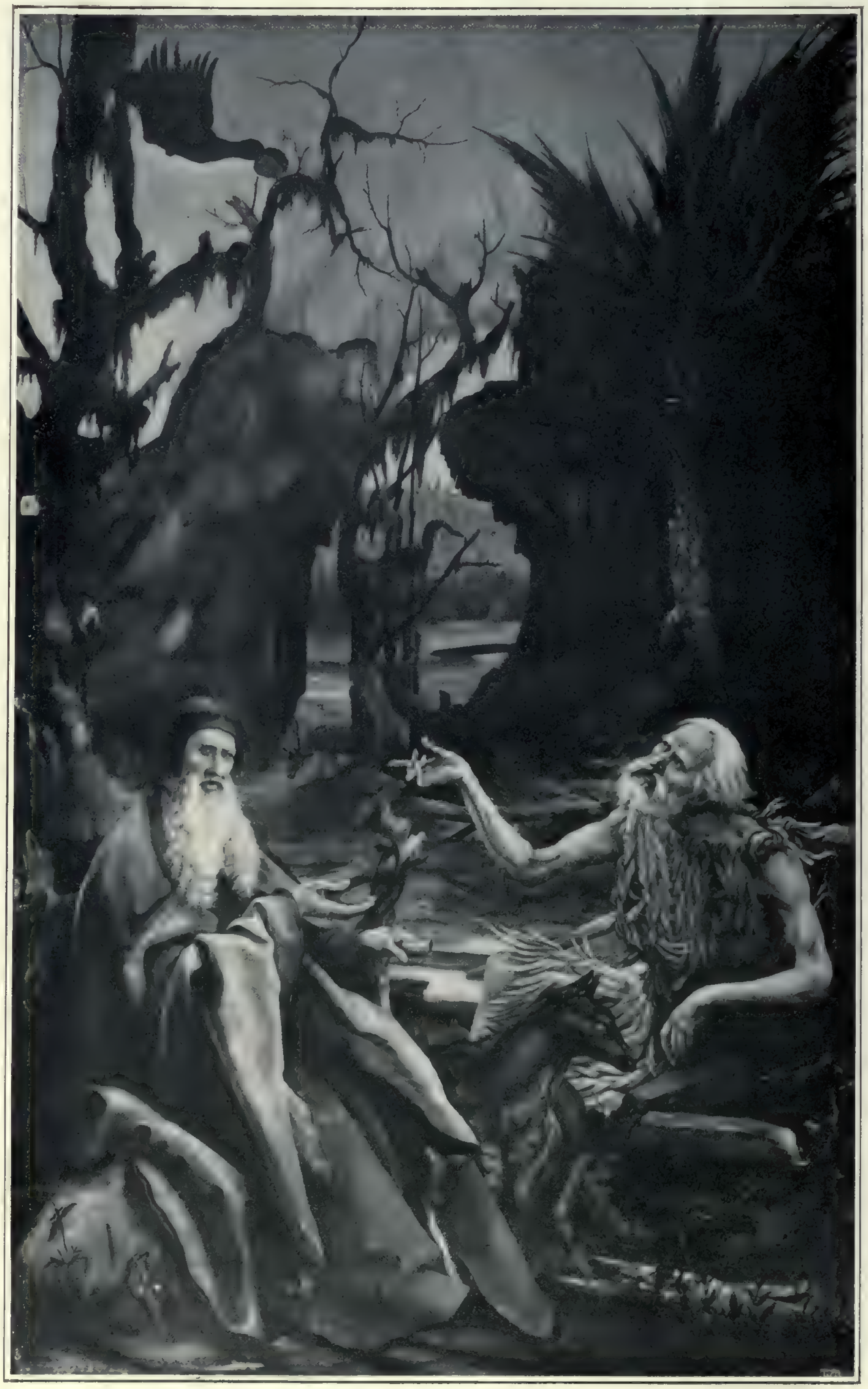


Photo Braun. M. GRÜNEWALD. — SAINT ANTOINE CONVERSANT AVEC SAINT PAUL ERMITE
VOLET DU RETABLE D'ISENHEIM. — *Musée de Colmar*

Ce drame du Calvaire trouvait son épilogue dans l'étroit panneau, que nous avons déjà vu, placé au bas de l'autel et où le corps du Christ, détaché de la croix, est allongé à terre, soutenu par saint Jean et contemplé avec désespoir par Marie et la Madeleine aux yeux rougis par les larmes.

Ouvrons maintenant les deux panneaux juxtaposés dont se compose la *Crucifixion* : au revers apparaissent les deux scènes entre lesquelles s'inscrit toute la vie du Christ : l'*Annonciation* et la *Résurrection*. La première se passe dans un intérieur en forme de chapelle ogivale; au premier plan, la Vierge, agenouillée, reçoit, en détournant la tête avec une expression de minauderie plutôt que de crainte, la visite de l'ange surgi tout à coup devant elle dans un encadrement de draperies rouges et or, un sceptre à la main, les doigts tendus vers elle pour lui signifier le message divin. — Si ce panneau déçoit par la vulgarité d'expression des personnages, il n'en est pas de même de celui de la *Résurrection*, que Huymans ne craint pas d'appeler « unique dans l'art de la peinture ». Grünewald, en effet, « s'y révèle tel que le peintre le plus audacieux qui ait jamais existé, le premier qui ait tenté d'exprimer avec la pauvreté des couleurs terrestres la vision de la divinité ». Aucun de ceux qui ont vu au Musée de Colmar ce Christ éblouissant,

surgi tout à coup, au grand effroi des gardes renversés à terre, hors de son tombeau et de son linceul déroulé au-dessous de lui tandis qu'il s'enlève dans la nuit étoilée, au centre d'un halo d'or en fusion où sa draperie rouge prend des tons de feu et se volatilise autour de son visage incandescent, rendant presque tangible l'effusion de la divinité au sortir du corps, n'oubliera plus cette fulgurante vision, près de laquelle pâliraient les Rubens les plus éclatants.

Entre ces deux vantaux ouverts s'inscrit le panneau principal de la seconde paire de volets : la *Nativité* et le *Concert des Anges*. Ces deux scènes juxtaposées, où l'irréel s'oppose au plus savoureux réalisme, forment un ensemble bizarre et charmant. Après nous avoir fait toucher le fond de l'horreur, puis transportés sur les plus hautes cimes, Grünewald nous conduit maintenant dans le merveilleux royaume de la fantaisie. Dans un fond de paysage lointain, où se distinguent à droite les bâtiments d'une abbaye — peut-être celle d'Isenheim — et que ferment de hautes montagnes se perdant dans le ciel où Dieu le Père trône dans une gloire dorée au milieu de la palpitation des ailes de myriades d'anges qui montent vers lui ou descendent vers la terre, la Vierge, en robe rouge et manteau bleu, est assise dans un jardin fleuri que ferme en arrière un mur bas de grès rouge — l'*hortus conclusus* des textes mystiques — et contemple ravie l'Enfant divin qu'elle tient entre ses bras et qui lui sourit; à ses pieds, un berceau, un pot et un baquet, tout près desquels, à gauche, une chapelle d'une architecture flamboyante, aux colonnettes dorées, aux arceaux et aux pinacles décorés de capricieuses sculptures, se montre peuplée jusqu'en ses profondeurs d'une multitude de petits anges dont deux, au premier plan, en longues robes versicolores, jouent de la théorbe et de la viole, cependant que, dans l'ouverture orientée vers la scène de droite, une petite Vierge, vêtue de vert et de rouge et dont la tête ceinte d'une haute couronne écarlate, se détache au centre d'un halo d'or, apparait, figure étrange, presque immatérielle, tournée, les mains jointes, vers l'autre Madone bien réelle du panneau de droite, comme si le peintre eût voulu juxtaposer le spectacle des joies terrestres de Marie et la vision de sa gloire céleste.

Arrivons maintenant aux deux dernieres peintures qui vont se révéler au dos de ce double panneau. Destinées à accompagner la statue dorée du saint patron de l'abbaye trônant au cœur du retable et que découvrait enfin l'ouverture de ces volets, elles représentent deux épisodes de la vie de saint Antoine : à gauche, sa visite à saint Paul ermite;



Photo Braun.

M. GRÜNEWALD. — SAINT ANTOINE ASSAILLI PAR LES DÉMONS
VOLET DU RETABLE D'ISENHEIM. — *Musée de Colmar*

à droite, sa lutte contre les démons qui l'assaillent. La première scène se passe dans un paysage où les palmiers, les arbres aux branches capricieusement tordues se mêlent aux rochers bizarrement découpés. Au premier plan, saint Antoine, toujours coiffé de son bonnet violacé, sa longue barbe ondulant sur un manteau gris à revers rose recouvrant une robe verdâtre, s'entretient avec le vieil ermite à demi vêtu d'un manteau de lianes tressées ; une biche familière est près de lui ; plus loin, un cerf broute l'herbe, et dans le ciel un corbeau apporte le pain destiné à la nourriture du saint anachorète.

Si tout ici respire la paix, il n'en est pas de même dans le panneau opposé où, parmi le tumulte des tons les plus vibrants, se déchaîne un effroyable tohu-bohu : des monstres horribles, aux formes les plus extravagantes combinant les éléments les plus divers du règne animal, se ruent dans une mêlée furieuse, après avoir démoli sa cabane, sur le saint renversé à terre et qui se débat, cramponné au sol, poussant vers Dieu des cris d'appel auxquels le Père éternel, apparu dans le ciel, répond en dépêchant un ange à son secours. Il faut suivre dans le commentaire de Huysmans les détails de cette scène infernale : sa verve de peintre réaliste s'est dépensée là à cœur joie, notamment dans la description de l'être immonde qui étale dans l'angle de gauche son corps boursouflé et pustuleux, et qui lui semble la personnification du « mal des ardents » que l'ordre des Antonites, lors de sa fondation en Dauphiné en 1093, s'était donné pour mission de soigner. Si l'on songe que Grünewald put avoir dans les salles de malades et la chambre des morts de l'hospice d'Isenheim le spectacle de telles affections, tenant de la gangrène et de la lèpre, on s'explique alors son effrayant réalisme.

Tel est cet ensemble étonnant, dont Huysmans encore résume bien l'impression : « Avec ses buccins de couleurs et ses cris tragiques, avec ses violences d'apothéoses et ses frénésies de charniers, Grünewald vous accapare et vous subjugue ; en comparaison de ces clameurs et de ces outrances, tout le reste paraît et aphone et fade. On le quitte à jamais halluciné ».

AUGUSTE MARGUILLIER



Photo Braun.

M. GRÜNEWLAD. — LA CRUCIFIXION

PANNEAU DU RETABLE D'ISENHEIM. — *Musée de Colmar*



Morgen-Ausgabe

Berliner Tageblatt

Nr. 461
43. Jahrgang

und Handels-Zeitung

Freitag
11. September 1914

TROIS GAINS

PAR

JULIUS MEIER GRAEFE

Le traité de paix est accompli. On a oublié ou refusé d'y inscrire, comme compensation des pertes irréparables, bien plutôt que comme punition du crime sans circonstances atténuantes, la livraison par l'Allemagne des œuvres d'art de ses musées. Seules, elles auraient pu être considérées comme un équivalent encore bien insuffisant des cathédrales détruites, des châteaux ravagés, des hôtels de ville anéantis, des collections publiques ou privées saccagées ou volées.

La France n'aura pas exercé vis-à-vis de Berlin, de Dresde, de Munich, les revendications que l'Italie, dans ses conditions d'armistice, a su imposer à Vienne. Faisons là-dessus une croix qui s'ajoutera à celles qui s'érigent par milliers sur nos champs stérilisés par la guerre.

Nous ne reviendrons plus sur la campagne que Les Arts *avaient commencée, on s'en souvient, d'une façon si éloquente et si documentée, par notre éminent collaborateur Pierre de Nolhac. Mais, du moins, que demeure toujours inscrit en regard des légitimes compensations que la France a été empêchée d'exiger, le souvenir, non plus seulement des séculaires beautés anéanties par les Allemands, mais aussi des larcins formidables par lesquels ils se proposaient de couronner, s'ils avaient été vainqueurs, l'entreprise de brigandage en tous genres montée par le kaiser, ses généraux, ses philosophes, ses savants, ses artistes même, à l'effet de ne laisser à notre Patrie, comme disent les bonnes gens, que ses beaux yeux pour pleurer.*

« A nous tout ce qui est beau!... L'Allemagne a devant elle un héritage immense... Voilà notre plus grand gain ». *Il faut que jamais ne soit oubliés ces cris enivrés de détrousseurs à main armée, aveux à la fois candides et cyniques d'un homme qui, pendant des années, à Paris, accueilli avec empressement, s'était installé moins pour représenter la fameuse Culture allemande, que pour essayer de s'approprier la nôtre.*

L'homme qui a traduit ainsi dans le plus grand journal prussien, le Berliner Tageblatt, *les sentiments du monde artistique allemand dont il était un des intermédiaires un peu comme écrivain, et beaucoup plus encore comme trafiquant,* Julius Meier Graefe, *a écrit là une page immortelle.*

Pour l'aider à en conserver longtemps la gloire, non moins que pour tenir aussi durablement en éveil une défiance salutaire chez les Français si prompts à pardonner, si disposés à tendre la main à l'ennemi abattu, même quand celui-ci médite de ne saisir cette main que pour de nouveaux assassinats, nous avons voulu traduire et publier in-extenso *le fameux article des* Trois Gains, *dont la presse, en septembre 1914, n'avait donné que des fragments.*

Septembre 1914! Alors, les Allemands étaient, comme le dit ce Tyrtée du déménagement, « aux portes de Paris ». Mêlant la cruauté à l'outrage et le sens pratique à la fureur, il engageait en même temps les troupes de pillage, les Beutentruppen, *à se garder de toute pitié, mais à sauver les marchandises; à mépriser les « chétifs polissons en pantalon rouge » tout en épargnant « les biens qui appartenaient », à la culture de l'Europe, c'est-à-dire à celle de l'Allemagne. Nous ne relèverons pas toutes les prophéties de l'étrange représentant de cette culture.*

Le porte-parole de la culture berlinoise envisageait « trois gains » dont les lecteurs évalueront l'importance. En relisant cet écrit sur quelque point que ce soit de nos riches campagnes qui n'offre pas le tableau de « belles ruines » qu'il rêvait, et même, hélas! dans nos villes anéanties qui s'apprêtent à renaître, — ils penseront que nos gains de Liberté, de Justice et d'Honneur sont encore plus beaux, et qu'ils peuvent nous consoler de laisser à l'Allemagne les œuvres d'art qui continueront à faire chez elle des taches de beauté.

ARSÈNE ALEXANDRE.

Drei Gewinne.

Von [Nachdruck verboten.]

Julius Meier Graefe.

Deutschlands Existenz, die Kultur Europas: das wurde in diesen Tagen oft gesagt. Ueber den einen Einsatz, unsere Existenz, wissen wir Bescheid.....

EXISTENCE de l'Allemagne, Culture de l'Europe : voilà ce qu'on a souvent dit ces derniers temps. Sur l'un de ces enjeux, notre existence, nous savons à quoi nous en tenir. Nos chers amis nous ont suffisamment édifiés là-dessus. L'autre mot, Culture, est en ce moment traduit en sept langues, chacun y attache une signification différente. L'Anglais, qui veut tout donner jusqu'à son dernier penny, pense à la Bourse, et cette pensée ne paraît pas être le dernier motif de son enthousiasme. Le Russe, qui prétend protéger ses chers frères slaves en Serbie, voudrait écrire sur son drapeau son idéal national et le faire accepter partout, puis s'en servir pour propager l'assassinat. En Belgique, s'exalte jusqu'à la folie la fougue des orgies et des kermesses flamandes, et toutes les horreurs de la guerre de trente ans renaissent, soi-disant pour défendre la culture française contre les hordes barbares. Même le Japon, dans ses manifestes, cherche un prétexte idéaliste à ses entreprises d'accaparement.

Il ne s'agit pas de ce qui est, ou non, le Droit. Nous avons des choses plus importantes à régler : Qui l'emportera ? Décidera? Après cela, les philosophes et les historiens auront le temps de trouver où est le droit. Il ne s'agit pas de Culture, il s'agit de Force. Cet aperçu est déjà un premier gain. Autrefois, on considérait les caprices, la bonne chère, la bonne boisson, les arts décoratifs, le tango et les salles de bain comme des trésors de culture; cela donnait froid dans le dos rien que d'y penser. Tout ceci, nous l'avons lâché maintenant. Les discussions à propos du matérialisme n'existent plus. Sommes-nous, oui ou non, vivants ?

On pourra difficilement n'éteindre qu'à moitié cet incendie mondial. Certaines victoires partielles sont possibles sur le champ de bataille, mais le vainqueur local n'en tire aucun bénéfice parce qu'il est emporté à son insu dans la défaite totale, trompé qu'il est par ses succès partiels.

Il faut qu'on tienne bon en Allemagne aussi bien que sur le front, c'est seulement cela qui amènera la décision. Il en résulte, autant qu'on peut en juger avec calme, que cette force de résistance nous l'avons, nous Allemands... Je ne veux pas parler de la grande machine de guerre dont on peut se faire une idée et en supputer la valeur matérielle et intellectuelle. Devant cette machine de guerre, beaucoup d'entre nous, qui considèrent seulement les chiffres, ont eu peur. Un de mes amis qui est maintenant chez nos adversaires m'écrivait : « Naturellement, nous aurons le dessous, vous connaissez ce métier, et vous l'avez maintenant votre machine géante ! » Il voulait évidemment me dire une méchanceté. Non, mon cher, ce n'est pas à cause de cela que vous aurez le dessous. Il n'existe pas de machine qui puisse empêcher quelqu'un de se suicider, et le métier dont il s'agit ici n'existe pas, parce qu'on ne peut pas l'exercer. On ne meurt qu'une fois. Si cette somme de dépenses inouïes n'était qu'une machine, elle serait bientôt en morceaux. Les hommes ne sont pas des machines aujourd'hui moins qu'autrefois; c'est le bienfait inestimable de notre grande époque, que tout ce qui est artificiel ne tient pas longtemps. Il n'y a pas d'ordre de service qui puisse empêcher le plus mince fléchissement de la volonté, or ce fléchissement mène à l'écroulement total. Avant que l'on ait enregistré une responsabilité, il y a déjà un second, un troisième, un quatrième accroc. Une grande machine de guerre ne donne pas la Force, mais elle la règle et chacun porte en soi la Force comme un bagage qu'on ne peut perdre. Voilà la raison qui nous fait espérer que nous serons vainqueurs, parce que tout avait été réglé jusque dans les plus petits détails.

Où en sont-ils maintenant? Notre plus redoutable adversaire, si puissant qu'il soit, ne peut pas remporter de victoire et encore moins supporter de défaites avec son régime politique actuel. Le vainqueur renversera la République. L'enthousiasme public le couronnera; fut-il républicain de vieille souche, il devrait d'abord combattre sa propre gloire, étouffer ses succès lui-même. Si les troupes françaises sont battues, la Révolution éclatera et la Commune de 70 sera un jeu d'enfants vis-à-vis de cette révolution; on ne sait pas ce qui pourra arriver. Les Français ont eu tous les régimes et aucun d'eux ne s'est maintenu.

Cette pensée accompagne chaque Allemand dans le combat : que nous soyons vainqueurs ou vaincus, nous suivons le bon chemin c'est le seul moyen s'il y en a un. Restons avec l'Empereur! Si l'impossible arrivait, si tout tombait, le trône resterait debout. S'il ne subsiste que trois hommes, ils se prosterneront devant le trône et tout reprendra comme avant. Aucun peuple ne possède un tel symbole de sa propre conservation. Ceci est un fait établi documentairement. Les discussions pour savoir jusqu'à quel point les actes du Kaiser étaient en accord avec l'esprit de son peuple, jusqu'à quel point ses collaborateurs l'aidaient au dedans et au dehors, n'ont rien à voir à l'affaire, et les recherches théoriques sur la forme de la monarchie nous paraissent aujourd'hui vides de sens, sans importance, comme les discussions des philosophes sur « l'Être en soi ».

Voilà le deuxième gain, il est inappréciable. Par conséquent, il existe, même à notre époque incrédule, quelque chose en dehors du matérialisme, pourtant si général, et qui nous unit, riches et pauvres, simples et intellectuels. Cela nous est utile. Mais ce qui unit, ce n'est pas la nécessité, c'est un sentiment tout puissant. Ce n'est pas seulement la sagesse qui nous fait agir, c'est un idéal plus élevé. Ainsi sommes-nous.

Quand une telle union existe, il y a peut-être d'autres unions possibles encore. Alors s'ouvre à notre haute existence, à notre culture, une perspective nouvelle. La Force n'apportera peut-être pas seulement la victoire, mais aussi l'héritage de la France.

Il y a quelques semaines, j'étais pour la dernière fois là-bas. J'étais assis avec des amis à la terrasse de Saint-Germain-en-Laye. C'était un jour à faire rêver à un tableau de Poussin; la vallée était enveloppée dans une brume argentée, les peupliers étaient comme des cyprès et je n'avais qu'une pensée : « Combien de temps encore? » Nous allions le long des hautes murailles du parc, derrière de hautes clôtures, on voyait s'estomper des silhouettes de châteaux ; j'eus la naïveté de demander : « Ces châteaux sont-ils habités? » Nous vînmes chez un peintre qui fixait sur la toile des délicates légendes de fées. Nous rencontrâmes un sculpteur sous les mains duquel naissaient des femmes rondes et gracieuses comme des statues grecques. Nous parlâmes ensemble de choses élevées et nous les dîmes légèrement.

Ce souvenir est déjà un rêve pour moi, je veux dire que j'avais le sentiment d'un adieu, c'était plein d'une douce mélancolie. Ce tableau tranquille et serein, orienté vers le beau, était trop étranger à la vie de notre temps actuel et ne pouvait pas durer. Je me faisais l'effet d'un touriste qui erre dans de belles ruines.

Cette France ne peut pas durer, pas plus que la Grèce ne pouvait durer. Le raffinement rend les hommes inaptes à la lutte pour la vie. Il n'y a plus qu'une union esthétique, la Force se dissipe en images et en pensées. La préoccupation politique que nous aimions tant, a amené les esprits à l'idée égoïste de la conservation. En France, l'orateur le plus imagé est le maître à la Chambre. Le procès Caillaux ressemblait à une séance de l'Académie : les juges, les plaignants et même les accusés, oubliaient l'objet du procès devant l'élégance des périodes. L'esprit vainc la matière. Mais les beaux mots ne sont pas des armes contre l'ennemi, ni à la frontière, ni contre la masse des déshérités qui pensent déjà à Paris à faire des barricades en ce moment.

Épouvantable exemple ! Les beaux discours sur la Revanche, sur laquelle les rhéteurs, faisaient tant de variations (sans penser à la Revanche d'ailleurs), ont mis inopinément le feu aux poudres. Nous sommes aux portes de Paris. *Vae victis !* Aucune pitié ne doit influencer l'action qui doit nous apporter la Paix. Seulement, frères, vous qui êtes devant l'ennemi, et vous aussi qui êtes restés à l'arrière, il s'agit de la France et non pas de la Grèce. Il faut rendre vrai ce mot : « L'Allemagne, c'est la culture de l'Europe ». Honorez-vous, vous-mêmes, épargnez les biens qui n'appartiennent pas aux chétifs polissons en pantalon rouge, mais à nous et au monde entier. Épargnez la Grèce.

Un ami, auquel une histoire sur les méfaits des francs-tireurs faisait bouillir le sang (et à qui le sang ne bouillirait-il pas ?) me disait l'autre jour : « Maintenant, il faut détruire toute cette sale couvée et sa damnée culture avec ».

Je vis tout d'un coup toutes les horreurs d'une autre guerre. Ceux qui restent en arrière ont à penser, en plus de leurs autres tourments, à bien des choses que le combattant ne voit pas.

La guerre de 1870 arrêta le développement de la peinture allemande et cette perte ne fut que le symptôme d'un plus grand dommage fait à l'Art, perte que nous amenèrent les années qui suivirent la guerre, années de la fondation. A ce moment le nouvel Empire était dans les langes et son unité qui est pour nous actuellement un symbole impérissable, n'était qu'une base politique. Depuis, plus de quarante ans se sont écoulés, l'enfant est devenu un homme ; nous avons une occasion unique de montrer notre maturité. Notre calme devant six ennemis nous vaut déjà le respect des générations futures. Les faits nous viennent du théâtre de la guerre, mais aucun nom de héros ne vient jusqu'à nous. Rien de personne, pas de vanité. Nous sentons que l'immense valeur de notre Commandement en chef des armées, de cet Etat-Major déjà légendaire, constitue ce qu'il y a de meilleur dans notre race. Ce que ce corps, composé de surhommes, a déjà fait, sera écrit en lettres de flammes dans l'histoire du monde. Puisse l'armée intellectuelle allemande se tenir à la même hauteur.



F. PIERDON. — LE SALON DE MARS AU CHÂTEAU DE SAINT-CLOUD APRÈS L'INCENDIE DU 13 OCTOBRE 1870

Ne confondons pas le saint amour de la nation avec le nationalisme à bon marché, ce nationalisme qui ne considère que les connaissances et les biens acquis en temps de paix. Ne nous écartons pas de cette Culture que le Grand Frédéric aimait gloire à son nom. Plus de ces mots légers qui se jouent de la culture, plus de trivialités. A nous, tout ce qui est beau, que ce soit d'origine française, anglaise, ou russe et qui convient à notre esprit. L'Allemagne a devant elle un héritage immense. Ce sera notre troisième et notre plus grand gain.

J. Meier Graefe



Photo Goupil.

Cabinet de Travail du député Journault, maire de Sèvres, après le passage des Allemands (1871)
Aquarelle de Mme Marie Champfleury, d'après F. Bonhommé. — *(Collection Ch. Saunier)*

PAS DE PRESCRIPTION POUR LES « BUTINS » DE 1870

Les infamies de la dernière guerre ne doivent pas faire oublier les dévastations de la précédente invasion. Outre les villes de l'Est, les environs de Paris eurent alors particulièrement à souffrir de la fureur de pillage et de la rage de destruction des Allemands.

S'ils n'avaient emporté que les sœurs de la petite pendule de Bougival qui, d'ailleurs, se vengea si spirituellement comme on sait, de son exil, il n'y aurait que demi-mal. Mais les trésors d'art que contenait le palais de Saint-Cloud, plafonds de Le Moyne, de Coypel, de Mignard, tapisseries, meubles, porcelaines, furent alors enlevés et le bâtiment incendié; les châteaux de Meudon et d'Issy eurent un égal sort, et de même ceux de Béarn et de Montretout. « Pour faire flamber ces châteaux qui brûlaient difficilement, lut-on peu après dans un journal allemand, la *Gartenlaube*, les soldats entassaient dans les appartements, au milieu des pièces, des meubles, des pianos enduits de pétrole. » La chose était confirmée par une autre relation contemporaine émanant d'un officier prussien et reproduite dans la *Nouvelle Presse Libre*, de Vienne : « Un des hommes *chargés* de ces incendies nous dit que *sa* maison était celle qui brûlait la mieux. Curieux, j'entrai afin de voir quels étaient ses préparatifs. Je trouvai sur le billard un piano et, sur celui-ci, un sofa avec des tables et des chaises, le tout imbibé de pétrole. Une couronne de résine, jetée là-dedans alluma le tout. »

Inutile de dire que les habitations bourgeoises, comme les châteaux, *le palais de Saint-Cloud pillé par le prince royal de Prusse,* avaient payé leur tribut aux vainqueurs. Voyez plutôt avec quelle âpreté au moment du départ ont été forcés les meubles, fouillés les tiroirs, jetés pêle-mêle, les livres et papiers que contenait le cabinet de travail de l'avocat, plus tard député, Journault, quoiqu'il fut demeuré sur place, en qualité de maire de Sèvres, durant toute l'occupation allemande.

De ces méfaits, l'un de ses administrés, le scrupuleux Bonhommé « le peintre-forgeron », dressa tout aussitôt le le procès-verbal, sous la figure d'un dessin aquarellé que Champfleury, devenu conservateur du musée de Sèvres, trouva si éloquent, qu'il en fit exécuter une copie — la copie ici reproduite — par sa femme, Marie Champfleury, née Pierret, filleule de Delacroix, et artiste elle-même. Cette pièce était destinée à l'illustration d'un ouvrage que le romancier avait projeté sur la guerre. Et, pour en souligner la véracité, il n'avait trouvé rien de mieux que d'y épingler l'extrait suivant du « Journal » de Hans Wachenhusen publié par la *Gazette de Cologne*, au commencement de 1871 :

> Depuis huit jours, j'ai déposé la plume et j'espère, pendant huit jours encore, jouir d'un repos que je crois mérité, puisque voici cinq mois et demi que je suis les armées par voies et par chemins.
>
> C'est une chose terrible d'écrire toujours avec du sang, de voir du sang, d'y penser sans cesse, d'y rêver la nuit On tombe peu à peu dans une humeur entièrement contraire à la nature humaine. Tout, autour de nous, est la négation, la destruction, l'anéantissement dans leur expression la plus brutale. L'œil s'habitue à voir toutes les contrées en proie à la dévastation et à la ruine; l'esprit se dégrade aux plus mauvais instincts. A la façon des enfants qui font le mal par plaisir, un courant irrésistible pousse les hommes les plus pacifiques à la violence et les entraîne à détruire, sans savoir pourquoi, tous les objets, même les plus insignifiants, du moment qu'ils semblent vouloir se soustraire à la dévastation commune.
>
> Une horloge qui se présente sur notre chemin et balance son pendule au bruit de son tic-tac régulier nous irrite les nerfs, car comment se fait-il qu'elle marche encore lorsque tant d'autres sont arrêtées? Une tasse dont l'anse n'est pas brisée, un verre, une assiette qui conserve le plus mince filet d'or, un tableau tranquillement suspendu dans son cadre, un rideau dans lequel on n'a point taillé une demi-douzaine de mouchoirs, tout objet, en un mot, qui n'est pas entièrement ou partiellement détruit, nous excite à des convoitises nerveuses, car tout doit être ruiné puisque tout est devenu sans maître.
>
> Aucun homme, dans cette guerre, n'a droit à sa vie, puisque la première balle peut la lui ravir en un instant; aucun toit n'a le droit de recouvrir une maison; nul individu n'a de titre de propriété sur aucun objet, puisque cet objet lui sera ravi à la première occasion par un autre qui croira en avoir besoin.
>
> Voici une maison dont les vitres ne sont pas complètement brisées. Dans une heure, les bouteilles vides ou les bâtons de chaises lancés au dehors par les hôtes d'un moment briseront les vitres, à moins qu'une bombe envoyée par l'ennemi ne vienne faire des ravages pires encore. Voilà une voiture, un équipage qui peut-être appartenaient à un officier d'intendance; le lendemain, la capote a disparu : les soldats ont emporté le cuir pour s'en faire des souliers.
>
> Ainsi tout aboutit à une destruction totale. Et pourtant l'œil aspire à revoir une culture; les pensées entraînent graduellement à désirer le retour de l'ordre et de la paix; mais où les trouver? L'œuvre de dévastation continue, partout et toujours.

Bien curieuses, n'est il pas vrai, ces lignes où l'aveu du brigandage se pare d'hypocrites considérations morales, d'un appel à la Kultur?

CHARLES SAUNIER.



Photo Goupil

L.-P. BALTARD. — PALAIS AU BORD DE LA MER. — PROJET.
Paris et ses monuments. — Paris, an XI (1802). — Bibliothèque de l'Arsenal.

LES FÊTES DE LA PAIX EN 1801

Le 9 février 1801, le traité de Lunéville avait conclu une paix séparée entre la France et l'Autriche, mais la *Paix générale* ne pouvait sortir que des négociations entamées avec l'Angleterre. Les pourparlers, engagés depuis longtemps, se poursuivaient, ou plutôt se traînaient, à Londres, au milieu de mille obstacles; un des plus sérieux était la continuation des hostilités que les discussions diplomatiques n'avaient pas arrêtées : on se battait encore en Égypte et même sur les côtes de France.

Cette situation était dangereuse, parce qu'elle rendait possible une reprise immédiate de la guerre. Pour y mettre un terme, Bonaparte, qui désirait ardemment la paix, avait fini par donner à l'Angleterre, comme dernier délai pour la signature des préliminaires, la date du 2 octobre 1801. La veille de ce jour, le 1er octobre, l'Angleterre abandonna ses objections et signa.

La nouvelle fut apportée à Paris par un courrier qui trouva le Premier Consul à la Malmaison, travaillant avec ses deux collègues. La joie fut exubérante : on s'embrassa. Le soir même, des salves de coups de canon tirées à Paris, annoncèrent à la population que le grand événement venait de s'accomplir.

La nouvelle fut accueillie avec enthousiasme. Mais l'allégresse ne fut pas moindre à Londres, quand on y apprit l'arrivée du colonel de Lauriston, aide de camp de Bonaparte, porteur des ratifications de la France. Bonaparte était devenu, par l'ascendant de son génie, presque aussi populaire à cette époque en Angleterre qu'en France. Aussi, les réjouissances de toutes sortes, depuis les acclamations de la foule dans les rues, jusqu'aux discours des banquets, manifestèrent la joie anglaise dans toute son expansion. De tous côtés, on venait demander au négociateur français, M. Otto, des passeports pour la France. Il avait été convenu, tout d'abord, que le nombre en serait très restreint, mais les demandes devinrent telles, qu'il fallut en accorder « sans limites ». Paris fut, en quelques jours, rempli de voyageurs anglais auxquels on avait représenté la France comme bouleversée par les révolutions et tombée au dernier degré de l'anarchie et de la misère, et qui s'étonnaient d'y trouver l'ordre, le bien être et l'amour du travail (Thiers).

Le Premier Consul décida qu'une fête serait donnée en l'honneur de la Paix générale et en fixa la date au 18 Brumaire : la paix extérieure devant avoir le même anniversaire que la paix intérieure. Cette décision donnait un délai d'environ un mois pour l'organisation de la fête.

Il ne fut institué aucun de ces concours hâtifs qui doivent donner aux jeunes talents l'occasion de se produire. On savait déjà que le système des programmes imposés et improvisés, est stérile. En outre, les vastes décorations projetées ne pouvaient être l'objet d'aucun essai. Il fallait agir vite et à coup sûr. Cette Fête de la Paix devait être imposante et des artistes éprouvés pouvaient, seuls, lui donner ce caractère de grandeur que Bonaparte voulait déjà imprimer à toutes ses conceptions.

Ces considérations firent attribuer l'exécution du projet à des architectes connus, parmi lesquels il faut citer Chalgrin. Cet architecte avait déjà édifié, pour la fête du 1er Vendémiaire en l'honneur de l'Exposition, des portiques et des colonnades d'un grand effet et qui avaient été mis en réserve pour de nouvelles réjouissances.

Sur la place de la Concorde, on éleva une salle de théâtre immense, cernée de tours et de remparts, comme une ville fortifiée; à côté, les deux temples, celui de la Paix et celui des Arts et de l'Industrie, qui avaient été construits pour la fête du 1er Vendémiaire. Le temple de la Paix était entouré d'une galerie de quatre-vingt quatorze colonnes, derrière laquelle se dressait, au rond-point des Champs-Élysées, une colonne de 52 mètres de hauteur.

Pour la fête sur la Seine, on éleva, au terre-plein du Pont-Neuf, un arc-de-triomphe, composé de trois arcades, qui se profilait dans l'admirable perspective de la Cité et de ses monuments. Enfin, au milieu de la rivière, devant les galeries du Louvre, on avait dressé, sur des barques solidement assemblées, un temple dorique, orné de lustres et destiné à être le centre des illuminations sur l'eau.

Le matin du 18 Brumaire, an X (1801), parut dans la *Gazette nationale* ou le *Moniteur universel*, une proclamation des Consuls aux Français :



Photo Goupil.

FÊTE POUR LA PAIX GÉNÉRALE DONNÉE A PARIS, LE 18 BRUMAIRE AN X (1801)

FEU D'ARTIFICE SUR LA SEINE, DEVANT LES GALERIES DU LOUVRE

Bibliothèque de l'Arsenal



FÊTE POUR LA PAIX GÉNÉRALE DONNÉE A PARIS, LE 18 BRUMAIRE AN X (1801)

ILLUMINATIONS DU PONT ET DE LA PLACE DE LA CONCORDE

Bibliothèque de l'Arsenal



Photo Goupil.

FÊTE POUR LA PAIX GÉNÉRALE DONNÉE A PARIS, LE 18 BRUMAIRE AN X (1801)

PLACE DE LA CONCORDE, SALLE DE THÉATRE ET TEMPLE DE LA PAIX

Bibliothèque de l'Arsenal



FÊTE POUR LA PAIX GÉNÉRALE DONNÉE A PARIS, LE 18 BRUMAIRE AN X (1801)
ILLUMINATIONS DES QUAIS ET DU PONT DES TUILERIES
Bibliothèque de l'Arsenal

« Français ! vous l'avez enfin tout entière, cette paix que vous avez méritée par de si longs et si généreux efforts ! Le Monde ne vous offre plus que des nations amies et, sur toutes les mers, s'ouvrent pour vos vaisseaux des ports hospitaliers. Fidèle à vos vœux et à ses promesses, le gouvernement n'a cédé ni à l'ambition des conquêtes, ni à l'attrait des entreprises hardies et extraordinaires. Son devoir était de rendre le repos à l'humanité et de rapprocher par des liens solides et durables, cette grande famille européenne dont la destinée est de faire les destinées de l'univers. »

Cette proclamation est actuelle par plus d'une idée. Déjà, un chef d'État annonçait la constitution d'une « famille européenne » formée de nations rapprochées par des liens solides et durables. De cruelles désillusions ne devaient pas tarder à montrer ce qu'il faut penser de ces nobles espérances.

En même temps que la proclamation consulaire, le *Moniteur universel* publiait un certain nombre de mesures de police destinées à prévenir les accidents de la foule. Une de ces prescriptions interdisait la circulation des voitures dans les rues, pendant la journée et la soirée du 18 Brumaire. Une seule exception fut faite en faveur de la voiture de lord Cornwallis, ministre plénipotentiaire d'Angleterre, qui put parcourir tout Paris au milieu d'une foule courtoise et respectueuse.

Le temps fut pluvieux jusqu'à vers 3 heures de l'après-midi et l'on put craindre que les illuminations ne fussent perdues. Heureusement, la pluie cessa, le ciel s'éclaircit et se maintint dans toute sa sérénité, pendant la soirée et la nuit.

A 8 heures, on joua, sur le grand théâtre de la place de la Concorde, une pantomime allégorique de la Paix et de la Guerre. On vit figurer là, cent chevaux, soit montés par leurs cavaliers, soit traînant des chars. Après cette représentation, à 10 heures du soir, commença le feu d'artifice.

Les illuminations s'étendaient sur toute la place de la Concorde, sur le jardin des Tuileries orné d'ifs enflammés, sur les quais et la Seine, sillonnée de barques chargées de festons en lanternes de couleur. Partout, dans Paris, des lampions, des lanternes, des girandoles inondaient les rues d'une lumière éclatante. Partout des inscriptions lumineuses s'étalaient, aussi bien sur les maisons particulières que sur les monuments publics. Au palais du Sénat conservateur, c'est-à-dire au Palais du Luxembourg, on lisait : *A la Constitution, A la Liberté, A la Paix !* Au Corps législatif : *Prospérité, Sciences et Arts !*

Rue Saint-Honoré, un pharmacien avait écrit : *Pax vobis*. A l'hôtel de Choiseul, où demeurait un citoyen anglais, un grand transparent montrait les drapeaux anglais et français liés par une branche d'olivier (Journal des *Débats*). Partout se manifestait la joie de la victoire et la confiance dans un avenir que le génie du Premier Consul semblait promettre plein de tranquillité et de gloire.

Cependant, un petit fait se produisit qui ne pouvait être remarqué par aucun des contemporains, mais qui peut paraître matière à réflexion pour tous ceux qui ne croient pas que le hasard seul gouverne le monde.

Deux jours avant cette fête de la Paix générale, que les contemporains qualifiaient « la plus belle que l'on ait jamais vue », le *Moniteur universel* publiait en première page, sous la date de : Sextidi, 16 Brumaire, an X, les lignes que voici et que le Premier Consul put lire :

« Extérieur. — Afrique. — Extrait d'une lettre de Sainte-Hélène par un voyageur allant dans l'Inde, sur un vaisseau anglais. « C'est « de Sainte-Hélène, où nous « avons relâché, que je vous « écris, ou plutôt du Paradis « terrestre. Figurez-vous, « mon ami, entre l'Afrique « et l'Amérique, au milieu « de l'Océan, à soixante « lieues au moins de toute « côte, un jardin de six lieues « de tour, formé dans le « creux d'un rocher inaccessible de tous côtés, si ce « n'est par un seul endroit. « Sur ce rocher, le temps a « amassé une couche d'un « pied et demi de terre végétale très fertile, et là, croissent les orangers, les figuiers, les grenadiers, au « milieu du froment, à côté « de l'arbre à café, parmi les « légumes et les fruits d'Amérique et la plupart de ceux « du nord de l'Europe... De « loin, on s'imagine voir l'île « de Calypso ; arrivé, on se « croit transporté dans le séjour du bonheur ; l'air y « est pur, le ciel serein et tout « semble serein autour de « vous. En quelle circonstance de la vie ne se trouverait-on pas heureux d'arriver dans un tel pays ? »

Il ne fallut pas attendre bien longtemps pour comprendre la terrible actualité de cet article du *Moniteur*.

GASTON SCHÉFER,
Conservateur à la Bibliothèque de l'Arsenal.



Photo Goupil.

P. PRUD'HON. — LA LIBERTÉ
Bibliothèque de l'Arsenal.

GOUPIL et Cie, Editeurs-Imprimeurs. — Directeur : M. JOYANT. Imprimerie Manzi, Joyant et Cie, Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

Conditions d'Abonnement : PARIS, un an, 32 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 34 fr. — ÉTRANGER, un an, 38 fr.

N° 177

LES ARTS

LES COLLECTIONS MANZI



BUSTE D'UN ROI. — ART FRANÇAIS DU XIIIe SIÈCLE

DIRECTION & RÉDACTION
15, Rue de la Ville-l'Évêque, PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
15, Rue de la Ville-l'Évêque, PARIS

PRIX NET : 3 fr. ; Etranger : 3 fr. 50

1919 LES ARTS N° 177



Photos Goupil.

RIBERA. — LES APPRÊTS DE LA MISE EN CROIX



ÉCOLE FRANÇAISE, XVIe SIÈCLE. — PERSONNAGES D'UNE MISE AU TOMBEAU

LES COLLECTIONS MANZI

La dispersion des collections de M. Michel Manzi aura été un des grands événements des annales de la curiosité non seulement de cette année, mais encore de toute une époque. En dehors même de la célébrité qui s'attachait au nom du collectionneur, l'importance de ces ventes aura tenu à certaines raisons, que sans se montrer prétentieux, on peut qualifier de psychologiques.



VIERGE ET ENFANT
STATUETTE EN PORPHYRE ROUGE

M. Manzi était artiste, et par suite il était doué d'un coup d'œil prompt et sûr. Il avait, en outre, par la pratique des affaires, un juste instinct de la valeur, ce qui lui faisait négliger les pièces secondaires et ne s'attacher qu'aux principales. Enfin, il possédait un esprit philosophique, et cela le menait à épuiser un sujet, ou en d'autres termes, à composer des séries très complètes, parce que très significatives, permettant, en quelque sorte, de faire le tour d'un maître, d'une époque, d'une région. Ainsi l'artiste avait-il souvent trouvé l'exquis; le calculateur, l'objet de prix; le philosophe, l'unité dans la variété.

Nous n'avons point à revenir sur la carrière de M. Manzi et sur son caractère. Le sujet a été traité à fond dans la préface du catalogue de la vente initiale, et l'ensemble de ces catalogues demeurera un des documents, un des tableaux d'ensemble les plus amples et les plus expressifs de l'art de collectionner de la fin du XIXe siècle au commencement du XXe. On devra sans doute plus tard recourir à eux (ainsi qu'à ceux des Doucet, des Dollfus, des Denys-Cochin, etc.) comme nous recourûmes nous-mêmes au *Journal de Lazare Duvaux* et à tel livret des ventes illustrés du XVIIIe siècle. Seulement notre temps a, pour ces publications, l'avantage de la somptuosité dans la présentation, du détail dans l'énumération et dans la description. Que n'avons-nous, « depuis le temps qu'il y a des hommes, et qui vendent », des volumes ou des fascicules, abondamment illustrés et minutieusement composés, comme les catalogues dont nous parlons, ou comme le présent numéro des *Arts!* Bien des problèmes seraient résolus, — ou tout au moins plus nettement posés, bien des erreurs évitées, bien des peines épargnées aux chercheurs.

Nous en avons maintenant assez dit à ce propos pour faire ressortir, si tant est qu'il en fût besoin, l'importance de la prochaine vente Manzi, et l'intérêt spécial qui s'attache à l'étude que nous allons tenter.

L'ART DE L'ILE-DE-FRANCE

Tout d'abord, un trait dominant ressort dès le premier coup d'œil jeté sur cette nouvelle partie des collections.

Ce caractère, c'est que par suite des facultés générali-



ÉCOLE FLAMANDE OU BOURGUIGNONNE. XVe SIÈCLE

RETABLE DE SAINTE ANNE EN BOIS PEINT ET DORÉ

satrices que nous avons tout à l'heure signalées, M. Manzi, dès qu'il eut goûté à la sculpture française du moyen âge, ne s'arrêta que lorsqu'il eut rassemblé, en nombre et en qualité, une représentation vraiment imposante et puissante de l'art de l'*Ile-de-France*.

De cet art, nous trouvons, comme tête de cortège, le grandiose *Buste de Roi* qui figure sur la couverture de notre numéro. C'est une expression, merveilleusement fière, de l'autorité royale. Si nous considérons le froncement sévère des sourcis, le regard implacable, la bouche fortement serrée aux coins retombant dans une moue hautaine, nous voyons là, sinon l'image d'un souverain désigné, du moins une saisissante conception de la souveraineté. On imagine que quelque personnalité particulièrement énergique de l'entourage, dans la ville où il travailla inspirait l'artiste anonyme de qui le temps nous a transmis cette partie essentielle d'un chef-d'œuvre.

L'on ne mettra jamais assez en lumière l'esprit profondément généralisateur de nos imagiers du XIIIe siècle. Nous en sommes encore, dans notre enseignement officiel, à nous les représenter comme de bons ouvriers, des artistes attentifs à la besogne, et pleins de *naïveté*. Or, il n'y a nulle naïveté dans de pareilles œuvres. Il y a de la simplicité et de la grandeur. Mais la simplicité est si grande qu'elle empêche de s'apercevoir de la grandeur tout d'abord.

Telles sont les vertus dominantes de cette Ecole française du XIIIe siècle, et en particulier de l'Ecole de l'Ile-de-France. Plus âpre que l'École bourguignone, plus sévère; moins portée à la tendresse que la champenoise, mais aussi plus tranchante, on dirait presque plus concise, que l'École de Picardie, il semble qu'elle doive ses qualités à l'activité même de la région qui était celle de la capitale à la fois prédestinée et affirmée de notre pays.

Combien de telles œuvres



ÉCOLE DE L'ILE-DE-FRANCE, XIIIe SIÈCLE

UN ROI

devraient nous engager à méditer sur l'art français, et comme de pareilles méditations éclaireraient les retardataires sur son rang dans le monde et sa portée! Pour n'en indiquer qu'un point entre bien d'autres, n'est-ce pas un sujet d'étonnement que de constater l'admirable subordination de l'art statuaire le plus grand et le plus consommé, au rôle qu'il doit jouer dans un ensemble prodigieux comme ceux de nos églises « gothiques »? (On ne peut plus écrire ce mot sans sourire).

Car enfin, la statue dont il nous reste ce buste d'un si grand art, était sans aucun doute un simple élément de la décoration générale, un personnage dans la *rangée* légendaire des rois de l'Ancien Testament, soit à l'ébrasement d'un portail, soit dans la galerie qui le couronnait. Et peut-être même l'église qui le possédait sans s'en enorgueillir était-elle celle d'un important village ou d'une ville de second ordre.

Nous en sommes réduits, quelles que soit les conquêtes de l'érudition, en face de ces œuvres, aux pures conjectures. Quoi que nous fassions, nous ne saurons jamais le nom des maîtres qui les ont taillées dans la pierre.

Dirons-nous qu'il le faut regretter? A partir du jour où la personnalité commence, la subordination à l'ensemble finit; même quand à Versailles un Le Brun est le chef d'orchestre. Mais aussi le nom, bien souvent, nous impose l'admiration, ou tout au moins il se mêle à elle. Tandis que dans ces morceaux descendus de nos cathédrales, ou demeurés de nos abbayes, l'admiration se fait plus désintéressée, plus pure. Elle est intégrale et n'emprunte son intensité à aucune autre considération que celle de l'œuvre elle-même.

M. Manzi n'avait jamais eu le temps de consigner dans des notes la provenance de cette sculpture et de diverses autres non moins importantes que nous allons continuer de passer en revue. Peut-être d'ailleurs y mettait-il une volon-



ECOLE DE L'ILE-DE-FRANCE, XIII[e] SIECLE. — DÉTAIL DE LA FIGURE PRÉCÉDENTE

taire discrétion, ou même avait-il l'idée qu'un jour, comme cela s'est produit plus d'une fois pour les très belles choses anonymes et d'histoire inconnue, que cette histoire viendrait s'inscrire toute seule au bas des œuvres, par une conséquence logique de la célébrité qu'elles acquéreraient dès qu'elles seraient révélées au public.

La partie la plus considérable en effet de ses collections de sculpture n'était point à Paris, mais bien dans une résidence de campagne, en une région où les chefs-d'œuvre d'architecture et de sculpture abondent, où plus exactement, commencent à abonder. A quelque distance de là, sont, d'une part, la Normandie, et de l'autre le Beauvaisis. C'est en dire assez, penson-nous, en peu de mots.

Continuons donc, en poursuivant notre examen, à jouir de ce bienfait particulier de l'incertitude qui consiste à laisser tout son prix et toute sa force à la sensibilité.

Deux autres *Rois*, ceux-ci conservés entiers des pieds à la couronne, peuvent être comptés au nombre des plus beaux types de la sculpture française vers la fin du XIIIe siècle. Cet art de l'Ile-de-France, que nous ne saurions, à l'occasion de la collection Manzi, dire trop glorieux, puisqu'il s'y trouve représenté d'une manière si complète, brille en ces deux figures par toutes ses qualités de métier et de sentiment. Le métier, est-il besoin d'en faire ressortir la parfaite et savante simplicité, la sûreté surprenante alliée à une aisance que, contrairement à l'habitude, la sûreté ne guinde ni ne refroidit? On ne peut trop admirer le beau et large style des draperies qui évite à la fois la mollesse ou, au contraire, la complication anguleuse de celles qu'on voit dans certaines écoles même des plus vantées.

Quant au sentiment, à l'observation humaine, à un singulier mélange de respect non exempt d'une imperceptible ironie, c'est un plaisir de l'étudier dans l'une et l'autre de ces royales effigies. Portraits sans contredit? Mais de qui, précisément? Nous ne saurions le dire ; mais ce qu'il serait aisé de tracer d'après ces images, c'est le portrait moral de chacun de ces princes.



ÉCOLE DE L'ILE-DE-FRANCE, XIIIe SIÈCLE

UN ROI. — STATUE EN PIERRE

Idéaliste et dogmatique, bienveillant et pourtant susceptible de cruauté, porté sans aucun doute à raffiner et à quintessencier sur le texte dont il tient contre lui le manuscrit éployé, le premier pourrait être David, tel du moins que nous l'impose la légende, ou expressément quelque nonchalant et rusé châtelain que les fondateurs de l'abbaye d'où ces statues proviennent tenaient à flatter, sans que l'artiste ait pu dissimuler sous la couronne et le manteau royal le véritable et peu complètement rassurant caractère.

Le second, plus rêveur, moins préoccupé de briller que porté à ressentir, est peut-être, quoique cela n'apparaisse pas tout d'abord, d'une conception plus profonde, encore que moins pittoresque. De toute façon, plus difficile à analyser et pourtant plus simple, cette statue n'est pas moins belle que l'autre. Elles se complètent toutes deux de la façon la plus harmonieuse. En un mot, ce sont vraiment, dans toute la force d'un mot dont on a trop abusé, deux chefs-d'œuvre.

Les *Vierges*, non moins que les *Rois*, sont les expressions les plus significatives et les plus attrayantes de notre art français médiéval. Ici, ce sont, à l'infini, toutes les nuances de la grâce, de la tendresse, de la majesté, de l'humilité, de l'enjouement, de la tristesse, tout cela se mêlant, se pénétrant en mille personnifications diverses, sans se répéter jamais et sans jamais se contredire.

Il n'y a pas contradiction, en effet, entre la gaîté et la mélancolie sur un même visage de Vierge française, pas plus qu'il n'en existe entre sa souveraineté et sa simplicité parfaite.

La grande erreur de Ruskin, à propos de la *Vierge dorée* de la cathédrale d'Amiens, a été de voir une « *soubrette picarde* » dans cette affable et aristocratique princesse. C'était ne s'y connaître ni en reines ni en servantes. Les Vierges de la collection Manzi — je parle des grandes figures — sont du plus beau style et feraient penser à la Vierge d'Amiens ou à celle de Reims, si leurs grâces plus légères, plus douces, un peu moins affirmées, ne les ramenaient pas plus directement, de nouveau, comme les Rois, dans la région de l'Ile-de-France. Peut-



ECOLE DE L'ILE-DE-FRANCE, XIIIe SIÈCLE. — LA VIERGE ET L'ENFANT

être, toutefois, une autre Vierge (celle de la page 9 de ce numéro) pourrait être attribuée aux environs plus immédiats de l'École de Bourgogne par l'attitude, ainsi que par l'arrangement plus étoffé de la draperie. Quoi qu'il en soit, on aura vu rarement passer en vente des spécimens plus précieux et plus complets de notre art qu'avec cette série des Rois et des Vierges des collections Manzi.

Nous avons dû, pour l'illustration, et même pour les dimensions de notre monographie, faire un choix entre les sujets. Il reste plus d'une autre sculpture de cet ordre que les catalogues et expositions révéleront quand le temps en sera venu. Mais nous ne pourrons pas ne pas garder une place à part à une adorable statuette après ces statues.

Ce groupe de la *Vierge peignant l'Enfant Jésus* est une des créations les plus charmantes et les plus imprévues. Du XIVe siècle, auquel nous attribuons, sauf autorités prépondérantes nous contredisant, on a souvent dit qu'il était dépourvu de cette géniale fraîcheur de sentiment, de cette invention, de cette sève qui font notre XIIIe grand entre les grands. Il se rencontre toujours des exceptions à toute vérité, notamment aux vérités historiques, et plus encore peut-être, aux vérités esthétiques. D'ailleurs, il suffit, au Louvre, d'un regard jeté sur le Christ debout, de cette même époque, si émouvant de dignité et de mansuétude grave. Or, plus adroit et plus souple qu'un sculpteur du XIIIe siècle, mais aussi plus austère et moins objectif que ceux du XVe, le grand artiste qui a conçu et exécuté cette petite scène a pu y mettre en même temps de la gaîté et de la méditation, éviter toute trivialité dans un sujet en apparence banal et demeurer dans le domaine du divin où tout autre serait infailliblement tombé dans l'anecdotique.



ÉCOLE FRANÇAISE, XVIe SIÈCLE

UN ÉVÊQUE

DE DIVERSES AUTRES SCULPTURES

Nous n'en avons pas fini, dans la collection, avec l'art français que nous retrouverons en maintes pièces; mais nous tenions à mettre tout à fait à part les œuvres qui sont plus que toutes autres à la gloire de l'Ile-de-France.

Nous procéderons maintenant un peu plus librement, par époques et par matières employées.

C'est ainsi que, sans le rattacher d'une manière très méthodique à d'autres groupes, nous signalerons le beau *Retable* en bois peint et doré, de l'École de Bourgogne ou de l'École flamande, véritable bijou de finesse et d'agrément. Les personnages, de petite dimension, sont travaillés avec un art d'autant plus délicat. Le vers du poète s'applique à propos à ce beau travail ; on dirait que l'artisan

L'avait fait plus petit pour le faire avec soin.

L'hésitation est permise entre les deux écoles que nous venons de nommer. Elles ont entre elles tant d'étroites relations ! Le fameux retable de la Chartreuse de Champmol, aujourd'hui au musée de Dijon et avec lequel cet ouvrage-ci a plus d'un trait commun, ne procède-t-il pas à la fois de l'une et de l'autre ? De toute façon, la disposition est curieuse et rare : sainte Anne entre la Vierge et la mère de saint Jean-Baptiste, ayant toutes deux leur progéniture sur les genoux et flanquées de leurs époux respectifs, s'équilibrent de la manière la plus ingénieuse. Cette composition dérange un peu l'ordre accoutumé des trois Personnes de la Trinité, puisque Jésus n'est point dans la même ligne que les deux autres. Mais il n'y a point d'hérésie là-dedans, pensons-nous, et, de toute façon, ce qui nous importe ici, il y a beaucoup d'art.



ÉCOLE DE L'ILE-DE-FRANCE (PEUT-ÊTRE BOURGUIGNONNE), XIIIe SIECLE

LA VIERGE ET L'ENFANT



ÉCOLE FRANÇAISE, XIIIe SIÈCLE

LA VIERGE. — STATUETTE EN BOIS

Comme très beaux morceaux de pierre sculptée, nous aurons à mettre encore en lumière deux de ceux que la gravure reproduit ici : l'ample *Prophète*, à la chappe somptueuse, au livre ouvert et maintenu contre le thorax, à la barbe et à la chevelure copieusement déroulées. A ce pitto-



ÉCOLE FRANÇAISE, XIIIe SIÈCLE

SAINT JEAN. — STATUETTE EN BOIS

resque un peu exubérant, nous serions portés à voir là encore un notoire exemple de l'École bourguignonne, tandis qu'avec le *Saint Fiacre*, plus frugal, mais non moins attachant, nous revenons dans les régions plus centrales.

Les *Personnages de la Mise au tombeau* nous font franchir un bon siècle, car ici, sans contredit, nous nous trouvons en plein XVIe. D'un type très différent des « Mises au tom-



ÉCOLE FRANÇAISE, XVIe SIÈCLE

SAINTE AGNÈS



ÉCOLE FRANÇAISE, XVIe SIÈCLE

LE CHRIST RÉGNANT

beau » de Saint-Mihiel et de Solesmes, nous avons quelque propension à rattacher cet ensemble, ou cette majeure partie d'ensemble, encore une fois à l'Ile-de-France. La manière directe d'aborder les gestes et les expressions convenables à la scène, la discrétion dans la mimique, la vérité cependant de chaque caractère, le goût sobre et fin dans le costume, le sens exquis de la composition, tout cela constitue des signes qui ne trompent guère.

Nous venons de parler de la *composition*. Il aurait été plus exact de parler des compositions possibles. Rien ne nous prouve, en effet, que la place des personnages, par rapport les uns aux autres, soit exactement celle que M. Manzi

avait imaginée et qui s'est trouvée conservée par notre photogravure. Il avait, très ingénieusement d'ailleurs, établi cette disposition d'après la direction des regards, naturellement tous dirigés vers le Christ étendu, que le temps n'avait point épargné ou laissé en place. Mais comme les éléments sont presque tous séparés de ce tableau en haut relief, tel autre possesseur pourra trouver d'autres combinaisons non moins rationnelles. Il suffit de se rappeler les expériences si curieuses faites jadis par M. Haraucourt, au musée du Trocadéro, sur les moulages des acteurs du drame de Solesmes.

L'essentiel, en ce qui nous occupe, était de dire le puissant intérêt d'un ensemble sculptural que les plus riches musées pourront encore convoiter. Quels seront ceux qui se le disputeront? A peine osons-nous former le vœu que ce soit un musée ou une grande collection de France qui l'emporte, car, dans le second cas, grâce à la libéralité mainte fois éprouvée de nos collectionneurs, le Musée pourrait conserver de l'espoir.

Une œuvre de sculpture digne, elle aussi, en tout point, des plus illustres destinations, est cette statue d'un *Évêque* qui provoquera autant d'admiration, ce qui n'est pas peu dire, qu'elle posera de questions aux mieux informés des érudits.

Qui fut ce prélat à la démarche si pleine d'assurance, de noblesse et de douceur? Il n'y a guère à compter qu'on puisse jamais l'identifier, et tout ce qu'on pourra jamais dire de son effigie, c'est que, sans conteste, c'est celle d'une sommité de l'Église? Mais de l'Église, encore, à quelle époque? Car enfin l'on peut hésiter entre le XVIe siècle et le début du XVIIe siècle. Une étude attentive, à laquelle nous n'avons pas eu le temps de nous livrer pourrait d'après le style des ornements de la mitre et du livre, serrer de plus près la question. Du reste, le caractère si fouillé, si individualiste, si délicatement modelé de ce souriant visage, serait tout aussi digne des grands portraitistes du XVIIIe siècle lui-même. Telles sont les étranges perplexités auxquelles conduisent de tels morceaux tout amoureux d'art qui ne croit pas ou ne prétend pas posséder la science infuse.

Sans doute il est regrettable que M. Manzi n'ait pas eu le loisir de consigner dans ses notes la provenance de tant de



ÉCOLE DE L'ILE-DE-FRANCE, XIVe SIÈCLE

LA VIERGE PEIGNANT L'ENFANT JÉSUS. — GROUPE EN PIERRE



ÉCOLE FRANÇAISE, XVe SIÈCLE

UN PROPHÈTE

belles choses, ou tout du moins s'il ne les avait point trouvées en quelque localité d'origine, qu'il n'ait pas fait savoir de qui il les tenait. Nous avons peut-être un peu trop célébré, au début de ce petit travail, les plaisirs de l'ignorance. Du moins, si quelques-uns des précédents possesseurs sont encore de ce monde, il est à souhaiter qu'ils contribuent à rétablir un peu de lumière sur ces points admirables, mais obscurs.

En attendant, ne nous affligeons pas trop de l'obscurité, et contentons-nous de l'admiration, qui est de beaucoup la plus belle part et la seule vraiment nécessaire. L'*Evêque Manzi* — ainsi l'appellera-t-on dans l'avenir, comme on fait de certaines œuvres célèbres ayant appartenu à de célèbres amateurs, — occupera une situation singulièrement brillante dans l'Eglise de la Curiosité.

Nous sommes forcés de passer plus rapidement un bon



ÉCOLE DE L'ILE-DE-FRANCE, XIIIe SIÈCLE

SAINT FIACRE



ÉCOLE FRANÇAISE, XVe SIÈCLE
SAINT GEORGES TERRASSANT LE DRAGON

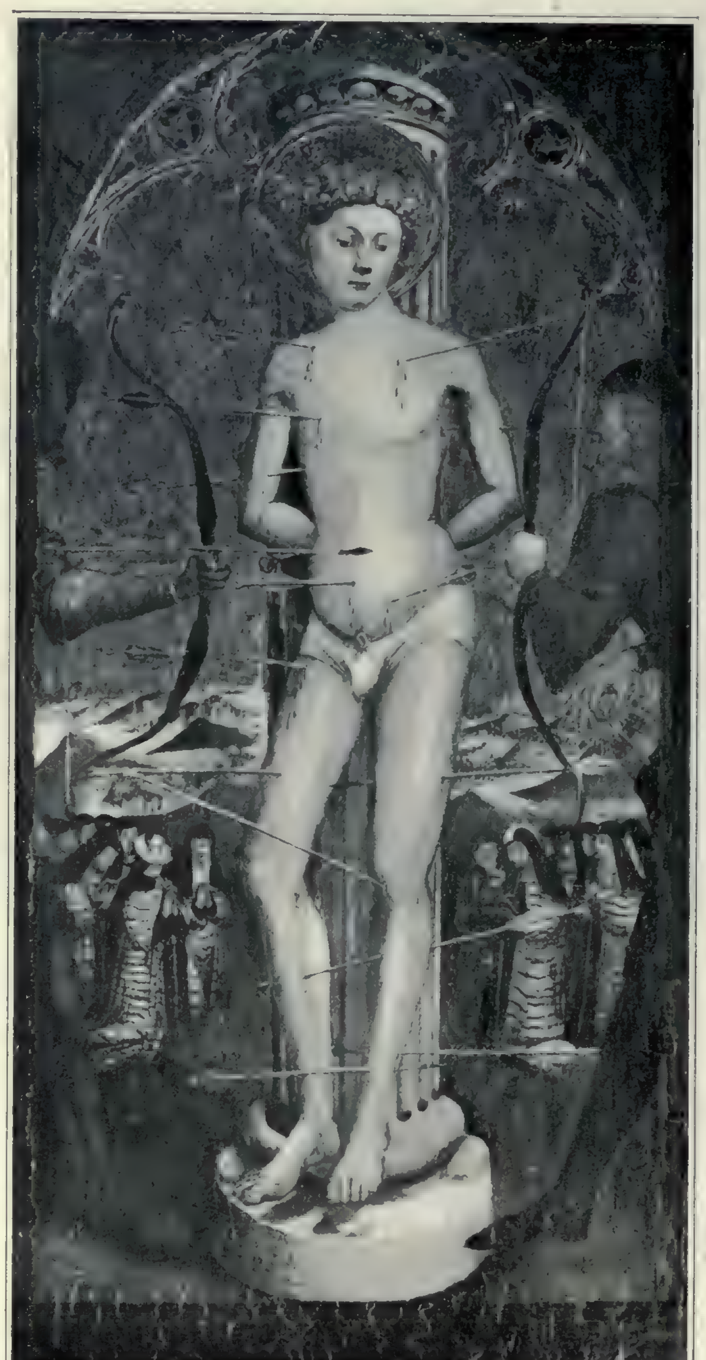
nombre de sculptures, grandes ou petites, que présente la collection, et qui toutes ont été choisies avec ce goût sagace et original. Nous nous contenterons de signaler, entre autres, cette *Vierge* et ce *Saint Jean* en bois, excellentes statuettes du xviiie siècle; cette *Sainte Agnès*, au torse nu, qui toute ravagée qu'elle soit par le temps n'en demeure pas moins un petit morceau remarquablement dramatique; ou, enfin, ce *Christ*, assis et tenant le Monde, qui, plus endommagé encore, est encore plus magistral.

La collection contient beaucoup d'autres délicieux spécimens, d'un art de toute autre sorte, c'est-à-dire ces statuettes en bois peint et doré des xve et xvie siècles, qui, à la différence près des matières, participent presque autant de l'orfèvrerie que de la statuaire. Puis encore des statues grandeur demi-nature de l'époque de la Renaissance. Puis des bas-reliefs de pierre, de métal, de bois, un peu de toutes les époques. Enfin des chapiteaux et d'autres motifs ornementaux. Nul de ces morceaux qui n'offre un enseignement inattendu ou un plaisir raffiné. L'énumération ne serait pas utile ici. C'est affaire de catalogue. Nous tenons seulement à définir les dominantes de la collection.

En bornant ici cette première partie de notre étude, une remarque nous tient à cœur en guise de moralité.

Rarement, à moins de collections formées par des spécialistes ou des professionnels, une pareille quantité, et de qualité aussi haute, d'œuvres de l'art sculptural aura été rassemblée par un seul collectionneur et, aura été appelée à se disperser au profit des collections et des musées les plus ambitieux.

Nous ne croyons guère nous tromper, — c'est presque prophétiser à coup sûr — en prédisant ces hautes destinées, et cette valeur considérable, à des ouvrages qu'il n'y a pas encore un demi-siècle, on ne tenait que dans une demi-estime. Aujourd'hui, nous avons compris la beauté et l'im-



ÉCOLE DU MIDI DE LA FRANCE ou
NORD DE L'ITALIE, XVe SIÈCLE. — SAINT SÉBASTIEN

portance de la statuaire. Elle nous donne, faut-il le dire? des joies aussi vives, et, à notre avis, souvent plus profondes, que la peinture elle-même. Plus abstraites si l'on veut, plus complètes sûrement, et moins rapidement épuisées.

Quelles que soient les opinions sur ce débat, il est certain que la sculpture, art accompli avec la collaboration du temps, et pour braver le temps, devait en conséquence reprendre pleine possession de la gloire, qui seule donne au temps sa signification et sa valeur. Il se trouve, pour notre plus grande fierté, que dans la collection Manzi cette glorification s'opère en l'honneur de l'Ile-de-France, berceau de la plus belle école de sculpture qui puisse se comparer à la Grecque, et à l'Italienne du *quattrocento*. Egaler l'une? Surpasser l'autre? Qui sait? L'histoire de l'art français n'est pas définitive encore maintenant par la trop grande négligence (appelons-la modestie) des Français eux-mêmes.

LES PEINTURES ANCIENNES

Ici, à part deux œuvres très nettement définies, l'une par la signature même, nous allons nous trouver en présence d'énigmes encore bien plus difficiles, mais par cela même extrêmement séduisantes.

Ecoles, maîtres et parfois sujets offriront longtemps de quoi exercer la sagacité des chercheurs.

Commençons par la tâche la plus facile. L'œuvre signée, c'est ce Palmezzano qui porte dans le petit cartouche figurant au bas du tableau, en toutes lettres le nom et le prénom du maître et la date d'exécution. Ce *Saint Jean-Baptiste* ne peut manquer de plaire par sa riche couleur harmonieuse malgré son énergie et demeurée pleine de fraîcheur.

L'autre tableau, dont l'esprit, l'exécution, le moindre détail enfin, valent signature, c'est ce magnifique petit Ribera qui se trouve reproduit en tête du présent numéro des *Arts*.

Certes, on ne pouvait, au « spectacle dans un fauteuil » qu'est la notice illustrée d'une collection, imaginer plus saisissante, plus solennelle ouverture. Nous surprendrons sans doute plus d'un lecteur qui n'a pas vu encore cette peinture, en disant qu'elle est de petite dimension, alors que la photographie pourrait très bien faire supposer que l'œuvre est du format ordinairement grand adopté par l'Espagnolet pour les scènes de ce genre. C'est le propre des belles œuvres de porter leur grandeur dans leur caractère et non dans leurs mesures. L'expérience en a été trop souvent faite pour que nous ayons à insister. Il est des statuettes de maîtres qui, photographiées, peuvent être supposées colossales, et qui, projetées sur l'écran à vingt ou trente fois leur hauteur font la même preuve en sens contraire.

Pour le Ribera dont il s'agit, les petites dimensions, qui n'excèdent pas celles d'un tableau de chevalet, cette petitesse en augmente considérablement le prix, car c'est peut-être le seul, et en tous les cas, c'est un des rarissimes que le tragique maître ait composé sur une surface aussi réduite tout en y conservant avec une facture extrêmement poussée, ses habituelles qualités d'expression, de puissance, et son impressionnant clair-obscur.

C'est une page pour laquelle le voisinage de notre *Mise au Tombeau* du Louvre ne serait pas un voisinage écrasant. Au contraire, elle la corroborerait, la compléterait. Le bourreau qui dépouille le Christ de sa tunique et celui qui vérifie la solidité de la croix ou bien y choisit la place de la pancarte, sont la contre-partie des pieux personnages qui tiennent si respectueusement le corps du supplicié. On



ECOLE ESPAGNOLE, XIVe SIECLE

LA VIERGE SUR LE TRÔNE, ENTOURÉE D'ANGES

fera également remarquer que l'étrange gamin, Gavroche du Calvaire, qui se tourne en riant vers le spectateur, enchanté sans doute à l'idée de dérober un morceau du vêtement, est le propre frère du *Pied bot* de la collection Lacaze. Le personnage divin du tableau, concentrant comme celui de la *Mise au tombeau*, toute la lumière la plus intense, mais lumière de vie encore et non de mort, est d'une conception dont un examen un peu attentif est nécessaire pour bien comprendre sa beauté. Il est jeune, touchant, entièrement absorbé par sa contemplation céleste mais non cependant exempt de toute angoisse. Les yeux, la bouche, où s'est réfugié tout le drame, tandis que le corps s'abandonne comme avec indifférence aux tourmenteurs, disent, avec une éloquence que peu d'œuvres d'art atteignent le « merveilleux duel entre la Vie et la Mort ». Quant au paysage il a toute l'âpreté orageuse qui résume l'horreur du Mont Chauve, du Golgotha.

Nous aurons à présent singulièrement plus de difficulté à définir les peintures qui suivent que nous n'en avons eu à goûter celle qui précède. Ici M. Manzi, visiblement, s'était surtout laissé guider par son goût de l'œuvre rare, exceptionnelle, ne rentrant dans aucune des voies battues et rebattues de la curiosité, mais lui plaisant par cela même d'autant mieux que, si elle présentait une énigme, cette énigme deviendrait passionnante à deviner.

Nous laisserons à un F. de Mély l'heur de déduire de l'inscription gauffrée dans l'auréole du *Saint Georges* quelque nom de maître imprévu. Nous avons entendu des gens de sentiment autorisé voir dans cette peinture un spécimen de quelque école de Franconie. Certes, de toute façon, malgré le type assez débonnaire du guerrier, on ne peut la donner à l'École flamande. Mais quoi! la richesse et la complication de l'armure ainsi que l'ornementation du fond d'or pourraient être de quelque prédécesseur de Crivelli, en même temps que le cheval ressemble par la simplicité et le style, à ceux de Paolo Ucello, et que pour finir d'embrouiller la chose, le tout serait sans trop d'absurdité attribuable à une école française indéterminée du Midi. Tout cela n'est pas pour diminuer, au contraire, la saveur et l'importance de cet opulent et chevaleresque panneau.



ÉCOLE FRANÇAISE PROVENÇALE

L'ARCHANGE PESANT LES AMES

Pour le *Saint Sébastien*, après y avoir réfléchi, malgré les autorités auxquelles je faisais allusion à l'instant, le type, le paysage, les rayures si caractéristiques du vêtement des personnages groupés en arrière du saint, et jusqu'à la physionomie des deux archers, — autant de données qui me le font, non pas supposer, d'une école germanique, mais situer entre la Suisse italienne et le nord de la Vénétie. Les vêtements rayés ne se retrouvent-ils pas dans tel tableau des *Pèlerins d'Emmaüs* que vos souvenirs vous feront immédiatement revoir au Musée de l'Académie des Beaux-Arts de Venise? Quoiqu'il en soit, rien que les groupes du fond rendent cette belle peinture une des plus inattendues et des plus agréables qui se puissent voir parmi les mystérieux Primitifs.

A première vue la *Vierge sur un trône entre deux Anges* serait très naturellement assignée à quelque artiste cimabuesque, avoisinant Sienne à la rigueur, car pour voir là une œuvre française, cela me paraît plus difficile à soutenir par de péremptoires raisons. Mais les analogies sont si saisissantes avec la célèbre *Vierge au donateur abbé de Moncorps*, un des documents, à Barcelone, les plus fondamentaux de l'École primitive espagnole, que nous n'hésitons pas un instant à donner à cette école ce rarissime et précieux joyau du XIVe siècle. Tout nous confirme dans cette opinion:

le type de l'Enfant, celui des anges ainsi que leur mouvement et l'architecture du trône, enfin jusqu'à cette austérité involontairement un peu âpre dans la grâce qui se retrouvera toujours un peu dans tout l'art péninsulaire, Murillo demeurant excepté.

Et pendant que nous en sommes à « espagnoliser » il n'y aurait pas trop d'invraisemblance à trouver quelques rapports entre le *Saint Michel pesant les âmes*, et le fameux retable du monastère de Piedra. Mais sans soutenir très opiniâtrément cette possibilité, le tableau est certaine-



ATELIERS FRANÇAIS (OU FLAMANDS ?). — LA REINE SÉMIRAMIS
TAPISSERIE XVe SIÈCLE

ment trop spirituel, trop gracieux, trop fin, pour être en aucune façon rattaché à quelque école germanique que ce soit. Il suffit de jeter les yeux sur notre autre reproduction du *Christ au Mont des Oliviers*, indiscutablement d'une école rhénane, pour qu'au premier instant les différences éclatent. Dans le tableau germanique, très intéressant du reste, dans son mouvement exubérant, sa composition surchargée d'épisodes consciencieusement humoristiques et d'ailleurs fort pittoresques, ses types d'un caricatural très appuyé, règne aussi peu de charme et d'élégance qu'il en abonde au contraire, dans le tableau français, ...voilà le mot échappé! Et ce n'est pas, de nouveau, dans le Nord, ni dans l'Est de la France, ou si l'on veut des points sur ces deux *i*, ni en Flandre, ni en Bourgogne, qu'il faut chercher ce

sourire malicieux et ces regards veloutés de l'archange, ce type de la pauvre âme damnée, le joli mouvement, confiant d'une part, plein de composition de l'autre, de l'âme élue et de l'ange qui la recueille. Cela sent la France méridionale à plein parfum. Mais quel Midi? Nous ne croyons pas qu'il faille beaucoup s'éloigner de Vaucluse pour trouver le mot de l'exquise énigme. Et puis, voulez-vous encore une preuve? Les peintres du Midi n'ont jamais réussi à peindre un diable vraiment effrayant.

Nous conclurons en tous cas, de ce rapprochement entre les deux œuvres, que si la germanique est un très important et très typique document, un document de grand musée, la française ne lasserait jamais les tendres méditations de l'homme de goût qui lui réserverait, dans son « pensoir » une place choisie.

Il nous reste, pour en avoir fini avec les captivantes perplexités des « attributions » qui d'ailleurs ne font qu'ajouter au plaisir d'art, à examiner le tableau du *Martyre* qui est une des pages capitales de la collection, mais aussi une des plus difficiles à baptiser. Et d'abord, quel est le saint de qui le supplice s'apprête? Aucun des accessoires traditionnels ne le caractérise. De quel pays sont ses juges et tourmenteurs?

Il y a un oriental qui complique encore la question, un personnage en bonnet et en manteau fourré qui est arménien ou allemand — il y a de la marge; — un guerrier en armure qui pourrait être italien; un bourreau enfin qui n'est pas si peu français qu'on ne puisse lui dénier cette qualité, si c'en est une pour un bourreau. Et, devant toutes ces étrangetés réunies à plaisir, et pour notre plaisir, nous finissons par ne plus du tout consentir à voir dans cette affaire Wolgemut, à qui ce magnifique imbroglio fut le plus souvent et le plus longtemps attribué parmi les familiers de M. Manzi et de ses collections. On ne retrouve rien (et tout particulièrement dans les types du saint et du guerrier) qui ressemble aux ouvrages consciencieux et banaux du vieux maître de Dürer, maître qui fut en réalité plus fabricant qu'artiste, alors que l'auteur de ce tableau-ci est artiste d'une originalité extrême.



MARCO PALMEZZANO. — SAINT JEAN-BAPTISTE

Or, le caractère très à part des physionomies présente des rappels frappants de celles qui rendent si attirant, dans son luxe, sa vigueur, sa personnalité magistrale, le grand artiste inconnu qui a peint le fameux *Retable du Palais de justice*, qui continue au Louvre à faire chercher aux érudits cette difficulté de dénomination auprès de laquelle la quadrature du cercle n'est qu'un enfantillage.

Nous nous garderons de souligner d'un *Quod erat demonstradum* notre opinion en dernier ressort que cette superbe peinture du xv[e] siècle est bel et bien française. Si l'auteur avait eu le bon esprit, comme le peintre du *Retable du Palais*, de faire régner un paysage derrière sa scène au lieu d'un fond d'or, cette opinion serait sans doute plus facilement acceptée sans combat. Car il y aura combat dorénavant, comme on a pu s'en rendre compte, autour de plus d'une pièce dominante de la collection Manzi, et ces combats ne feront que leur mériter un renom toujours grandissant. Il y aura même dissidence, cela est à prévoir, entre les auteurs du catalogue et celui de la présente revue. Ce dernier ne prétend nullement imposer ses hypothèses, car ce qu'il a voulu avant tout c'est établir le rare bonheur du collectionneur et l'intérêt exceptionnel de ses trouvailles.

Du moins, il n'y aura point d'avis différent en ce qui concerne la magnifique tapisserie des fabriques françaises du xv[e] siècle (sans doute une fabrique arrageoise), où la conservation étonnante de fraîcheur nous permet de ne pas perdre le plus léger détail de ce luxuriant ouvrage. Cette *Royne Semiramis* qui se vante en un si beau et si bellement calligraphié quatrain d'avoir mis son « trosne jusques en septentrion » et d'avoir « occis le Roy des Ethiopiens », se détache ainsi que ses suivantes — (Ma foi, je me contenterai fort bien de la suivante, dit Don César de Bazan) sur

un merveilleux semis de fleurs de toute sorte. Rarement pareille tenture et aussi rare aura depuis longtemps été offerte en un tournoi dont une telle reine (et pour des sommes royales !) aura été le prix.



ÉCOLE FRANÇAISE (?), XVe SIÈCLE — UNE SCÈNE DE MARTYRE

LES IVOIRES

Commencé par la sculpture française, c'est sur la statuaire française encore, mais dans un tout autre domaine, que notre travail se termine.

Il s'agit de l'étonnante série des *Ivoires*. Mais ce n'est pas seulement parce que ces petits travaux d'un si grand art sont des reliefs plus ou moins accusés que nous prononçons encore le mot de statuaire. Nous voulons insister sur ce fait esthétique et historique, si bien mis en lumière

par M. Raymond Kœchlin, que les ivoires, tant religieux que civils, qui revêtaient manuscrits et coffrets de si admirables successions d'images, ont suivi parallèlement l'art sculptural dans sa marche et dans son évolution.

Telle plaque d'évangéliaire est un portail de cathédrale en diminutif. Cette comparaison fait, dira-t-on, abstraction de l'architecture. Mais songez seulement au « contre-portail » de Reims et dites si, même architecturalement, l'analogie est imparfaite.

Les collections Manzi ont cela encore de complet et de concluant qu'elles offrent, à côté d'ivoires religieux de la plus grande valeur, au moins un ivoire civil de la plus grande rareté. Enfin, par un équilibre que nous n'avons pas cherché, mais que la logique même et l'harmonie de la collection imposent, il se trouve que l'art de l'ivoire et particulièrement aux XIIIe et XIVe siècles, est comme celui des statues que nous avons étudiées au début, par excellence un art de l'Ile-de-France.

C'est, nous enseigne l'éminent écrivain que nous nommions à l'instant, à Paris que les princes, souverains et grands seigneurs de passage venaient acheter les ivoires, de tout ordre et de toutes diversités et dimensions, dont la réputation était établie dans le monde entier. Cette réputation était entre toutes justifiée, il faut bien le reconnaître, par la délicatesse du travail, les qualités de composition et (malgré l'exiguïté des figures) d'expression, de ces travaux d'une variété infinie, enfin par la *vie*, cette vertu inexplicable qui vient encore nous étonner et nous ravir à sept cents ans de distance.



ÉCOLE RHÉNANE, XVIe SIÈCLE. — LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS

Certes, plus ou moins riches, plus ou moins imposants, plus ou moins raffinés, les ivoires des autres écoles de l'étranger peuvent avoir leur prix. Mais aucun n'atteint réellement la miraculeuse finesse des nôtres.

On en verra les preuves avec les ivoires Manzi, et nous devons encore une fois citer M. Raymond Kœchlin qui, dans son chapitre sur les ivoires *(l'Histoire générale de l'Art*, dirigée par André Michel), parle des « rares pièces d'une originalité telle que les diptyques des collections Manzi, etc... » Cela était écrit déjà il y quelques années.

Il nous suffira de prendre trois exemples pour caractériser le reste qui, d'ailleurs, ne leur cède guère en intérêt.

Le premier diptyque qui se présente est principalement consacré aux scènes de *la Passion*. Avec une naïveté charmante, mais aussi un sens très juste du geste, l'artiste nous montre, entre autres, le Christ et Judas au jardin des Oliviers, le suicide (très saisissant) de Judas, le Portement de croix, la Mise en croix et la Descente, etc. Non dépourvu d'une certaine rudesse, qui en recule la date plus au début du XIIIe siècle, ce superbe diptyque n'en a qu'une plus grande valeur. On y retrouve la forte candeur de l'art roman avec pourtant

déjà les justes observations de la vie qui allaient jeter sur l'âge suivant une si soudaine et si éclatante lumière.

L'ivoire profane du *Roman de la Rose* accuse un art encore ingénu, mais beaucoup plus large, plus aisé, et qu'on pourrait qualifier de grandiosement voluptueux.

Est-il rien de plus puissamment compris au point de vue décoratif que cette scène de tournoi qui occupe le centre de l'œuvre, et autour de laquelle se développent tous ces épisodes à la fois dramatiques et gracieux ? Celui de l'enlèvement, entre autres, puis, à droite, celui de l'attaque du château où est prisonnier Bel-Accueil. Puis, comme cette disposition est naturelle et originale, des personnages à mi-corps formant frise et tantôt prenant part à l'action, tantôt y assistant comme spectateurs! Ici, l'abondance des



ÉCOLE DE L'ILE-DE-FRANCE, XIIIe SIÈCLE

BAS-RELIEF EN IVOIRE REPRÉSENTANT LES ÉPISODES DE LA PASSION

attitudes et des expressions nous surprend et nous charme d'autant plus que nous nous apercevons, en fin de compte, qu'elles nous sont offertes par quatorze personnages seulement, tous souriants, souples, babillants, galants, en un mot aimables et français au suprême.

C'est une pièce vraiment princière et qui a tout l'attrait d'une page de poète écrite dans cette « parleure de France » que le vieil auteur déclarait « si délectable ».

Le diptyque sur lequel nous terminerons est d'une époque plus avancée, mais appartient encore à l'art d'Ile-de-France le plus accompli. Nous le croyons du XIVe siècle, ou tout au moins de l'extrême limite du XIIIe, tant il est parfait de style et de travail. L'élégance de la plupart des personnages révèle un très grand artiste et qui, dans les autres, lorsqu'ils incarnent quelque idée plus véhémente ou plus austère, sait se montrer aussi énergique, voire aussi satirique. En fait de gravité, le saint Joseph du compartiment inférieur de droite n'est-il pas magistral ? Et pour la noblesse, le Christ entouré d'anges, du même côté dans le haut, ne rivalise-t-il pas avec ceux des cathédrales qu'on



ÉCOLE FRANÇAISE, FIN DU XIII[e] SIÈCLE. — BAS-RELIEF EN IVOIRE. — LE ROMAN DE LA ROSE

pourrait nommer? La note caustique nous est apportée par l'Hérode et le Massacre des Innocents, qui s'accommode fort bien du voisinage immédiat de la Fuite en Egypte. La séparation des épisodes, l'esprit la fait sans s'en apercevoir. La naissance du Christ, avec la marche des bergers s'arrangeant de façon si amusante et si pittoresque, nous montre une scène de maternité d'une tendresse, d'une humanité peu communes, même dans les meilleures sculptures de



ÉCOLE FRANÇAISE, XIVe SIÈCLE. — BAS-RELIEF EN IVOIRE. — SCÈNES DU NOUVEAU TESTAMENT

cette catégorie. Quant aux compositions de gauche, en particulier la deuxième et la troisième, enfin surtout l'Annonciation et la Visitation, et enfin l'Adoration des Mages, elles justifient, et au delà, ce que nous venons de proclamer d'élégance supérieure dans ce mignon et majestueux travail.

D'autres ivoires se groupent autour de ceux-là. Mais l'énumération n'en ajouterait rien à l'impression finale de ces collections. Elle est à la fois assez complexe pour avoir nécessité tous les commentaires que nous avons pris à tâche de faire de chacune des grandes séries, et assez forte pour nous dispenser de chercher quelques belles phrases pour conclure.

ARSÈNE ALEXANDRE.

CHRONIQUE DES VENTES

Depuis ma dernière chronique, parue il y a un an, que d'événements heureux se résumant en un seul : la Paix par la Victoire.

Ayant à résumer les ventes d'une année, qui est la plus forte que l'on ait vue, je ferai cette chronique dans un sens général en m'abstenant d'entrer dans des détails que la place ne me permet pas.

Dès la signature de l'armistice, la reprise des ventes artistiques s'annonça comme devant être très active. On commença par disperser la collection du vicomte de Curel dont le produit atteignit 2.900.000 francs avec un prix principal de 237.000 francs pour un Corot. Cette vente remporta un beau succès de même qu'ensuite, celles des collections Roux, Maniez, Degas, Boin, etc.

Mais ce n'était qu'un début et le premier semestre de 1919 devait présenter une série extraordinaire de ventes. Quantité de ventes volontaires, après décès ou judiciaires étaient en souffrance depuis quatre ans et l'on attendait la fin des hostilités pour liquider tout cela. Aussi, durant quelques mois, ce fut une véritable avalanche de tableaux anciens et modernes, objets d'art et d'ameublement. Et encore les commissaires-priseurs ne purent-ils faire toutes les ventes qui se présentaient, manquant de salles et de personnel.

Malgré cette affluence de marchandises, les cours se maintinrent à une cote excellente. A la fin de la saison, il y eut un peu de lassitude et un léger tassement sur certaines catégories d'objets. On constata un fléchissement sur les tableaux modernes de l'École de 1830, un peu de fléchissement également en fin de saison sur les tapisseries de même que sur les objets de collection proprement dit : porcelaines, émaux, objets de vitrines, boîtes, etc. Les tableaux anciens, principalement ceux de l'École hollandaise, virent leurs prix s'élever. Les faïences anciennes furent recherchées plus que jamais et on paya des prix fous celles de la collection Papillon. Quant à l'ameublement du XVIIIe siècle, il conserve toujours sa grande faveur auprès du public, et continue à faire prime.

Comme tableaux modernes on commença la saison avec la vente de la collection Octave Mirbeau composée de peintures impressionnistes qui se vendirent fort bien et réalisèrent plus de 418.000 francs. Un paysage de Cézanne réalisa 41.000 francs. La vente Manzi, en mars, présenta aussi beaucoup d'œuvres de l'École impressionniste, qui donnèrent un produit de 586.000 francs. On adjugea 58.000 francs une peinture de Gauguin. Carrière et Degas obtinrent leurs bons prix habituels, tandis qu'un Corot resta bien au-dessous de la demande. A la vente Lange, en mars, on réalisa 788.000 francs, avec une adjudication principale de 132.000 francs, pour un *Étang* de Corot.

Le 3 mars, grande vacation de tableaux avec le stock de la maison Boussod et Valadon, et un produit de 941.000 francs. Deux Corot se vendirent au-dessus des estimations à 212.000 francs et 138.000 francs. La moyenne des prix fut honorable, mais il n'y eu pas d'emballement. Il en fut de même pour la vente des vingt tableaux de la collection du baron Denys-Cochin. A la fin de mars, la vente Goujon donna un prix de 130.000 francs, pour un pastel de Degas, la vente Descaves, en avril, présenta des œuvres de jeunes à des prix moyens, et la vente Fouques Duparc, en mai, réalisa 256.000 francs, avec des peintures d'ordre moyen de l'École 1830 et autres.

Le 3 juin, cinquante et une peintures par Gaston La Touche réalisèrent 367.000 francs. Cette vacation eut beaucoup de succès et la Ville de Paris acheta une des plus importantes toiles pour 18.200 francs. Le Musée du Luxembourg en acquit une également.

On termina en juillet la vente des peintures et dessins de l'atelier de feu Edgar Degas, sur un total général de 8.649.573 francs. Jamais un atelier d'artiste n'avait produit un pareil chiffre.

La dernière vente de tableaux modernes de la saison fut celle de trente peintures et études par Gustave Courbet, provenant de son atelier, qui produisirent 528.000 francs. Cette vente obtint un grand succès, et la pièce capitale, *La Source*, fut achetée 150.000 francs par le Musée du Louvre. Je noterai enfin pour finir le prix de 65.000 francs obtenu à la vente de Madame Cibiel, par une belle œuvre d'Isabey, *Départ pour la chasse, sous Louis XIII*.

Les ventes d'objets d'art et d'ameublement et tableaux anciens furent légion.

Les faïences anciennes de la collection Papillon, collection réputée entre toutes, donnèrent en trois ventes un produit de 1.113.000 francs ; les faïences de la collection Manzi, de moins bonne qualité et en moins bon état, produisirent 351.000 francs. A la vente Jeuniette, on paya fort cher des faïences orientales. L'ensemble des objets d'art, d'ameublement et de décoration du XVIIIe siècle, de la succession Hoentschel, réalisa 3.163.000 francs avec une moyenne de prix bien au-dessus des estimations. La collection de feu le peintre et amateur bien connu Henri-Michel Lévy, dont le produit atteignit 1.262.000 francs, fut un beau succès pour l'art français du XVIIIe siècle. Il y avait là surtout une superbe réunion de dessins et peintures par Watteau. Deux de ces peintures se vendirent 85.000 francs et 60.000 francs et les dessins réalisèrent de 10.000 francs à 35.000 francs. On adjugea aussi 100.000 francs une peinture de Pater. La collection de M. François Flameng présentait des tableaux et objets d'art variés et de différentes époques qui produisirent plus de 1.800.000 francs. Le Musée du Louvre y acheta 66.000 francs un dessin, portrait d'homme, par Hans Holbein le jeune et 13.000 francs une peinture de Cranach, *Portrait d'un Electeur*. A la vente de la duchesse d'Avaray, le Musée de Versailles acheta, pour 36.000 francs, deux grandes peintures par Vincent, relatives à l'histoire de la Lorraine.

En juin, la vente de la collection Lebœuf de Montgermont, fut une des plus grandes « auctions » de la saison, avec un produit de 3.212.000 francs. On y constata une excellente moyenne de prix, surtout pour les tableaux anciens et, suivant le mot typique d'un expert, « Ruysdael y battit Corot ». Les peintures de l'École hollandaise-flamande du XVIIIe siècle furent en effet poussés à des prix inconnus jusqu'à ce jour. M. Lair Dubreuil adjugea une « Scène d'intérieur » de Pieter de Hoogh, 177.000 francs et un paysage de Ruysdael, 117.000 francs. Un Corot fit 81.000 francs. Certains tableaux de l'École de 1830, ne retrouvèrent pas leur prix d'autrefois. Dans les objets d'art, le prix saillant fut celui de 103.000 francs que l'on paya pour deux statuettes en bronze de l'époque Louis XIV. Les objets de vitrine, notamment les boîtes en or émaillé du XVIIIe siècle, ne provoquèrent pas d'emballement.

Il passa beaucoup de tapisseries aux enchères et, en plus de celles contenues dans diverses collections, il y a eu des ventes spéciales. C'est une marchandise qui trouve toujours beaucoup d'amateurs en raison de son caractère essentiellement décoratif. A la vente de Madame Cibiel, le 30 juin, qui produisit 1.240.000 francs, en une vacation d'une heure, un grand antiquaire de Londres, acheta 435.000 francs une grande tapisserie de Beauvais, de la tenture des *Amours des Dieux*, représentant Ariane et Bacchus. Une tapisserie, exactement semblable, avait fait le même prix à la vente Polotzoff, en 1909. On vendit aussi 258.000 francs un important mobilier de salon en tapisserie du temps de Louis XVI et 94.000 francs deux imposantes potiches en ancienne porcelaine de Chine. A la vente Bernardacki, on adjugea 154.000 francs une autre grande tapisserie de Beauvais, d'après Huet, et à la vente des tapisseries du château de Vigny, on paya 105.800 francs une tenture flamande du XVIIIe siècle.

La chronique enregistra encore nombre de grandes ventes que je rappellerai sommairement. Celle des faïences et porcelaines, composant une partie de la collection de Madame Brasseur, de Lille, faite par MM. Desvouges et Pape, où l'on vendit 53.000 francs deux potiches en Delf doré. La vente Cottreau, dont M. Henri Beaudoin tira près de 400.000 francs, les ventes de la comtesse Boselli, bijoux, tableaux et objets d'art, qui réalisèrent 2.672.000 francs, la vente des collections variées du professeur Pozzi, tableaux, objets d'art, antiquités, qui produisirent 796.000 fr. ; la vente Denouille, et, pour clôturer la saison, celle de la succession de Madame Léo Delibes, bel ensemble d'objets d'art et tableaux, dont on obtint 536.000 francs.

Au résumé, comme je l'ai dit plus haut, ce premier semestre de 1919 aura été la plus forte saison de ventes que l'on ait vue. Elle aura jeté sur le marché parisien pour près de cinquante millions de marchandises et cela au sortir de la plus grande guerre de l'histoire. Aussi, malgré les petites fluctuations que nous avons signalées, faut-il admirer la force de résistance du commerce des arts et de la curiosité et la belle confiance du monde des amateurs et des marchands.

Maintenant que la paix est signée et que l'horizon va se dégager de toutes les brumes qui l'obscurcissaient, il faut s'attendre à un nouvel essor des arts, à une activité encore plus grande et à une saison d'hiver extrêmement animée.

A. FRAPPART

GOUPIL et Cie, Editeurs-Imprimeurs. — Directeur : M. JOYANT. Imprimerie MANZI, JOYANT ET Cie, Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.

LES ARTS



Photo Tomaso Filippi

CIMA DA CONEGLIANO. — LA VIERGE A L'ORANGER

PRIX NET : 3 fr. ; Etranger : 3 fr. 50

1919 LES ARTS N° 178



Photo Alinari.

JACOPO TINTORETTO. — LE DOGE MARC-ANTONIO TREVISAN



Photo Tomaso Filippi

BARTOLOMEO VIVARINI. — SAINT AMBROISE ET QUATRE SAINTS

Les Tableaux Italiens revendiqués en Autriche

La guerre a laissé en Italie plusieurs blessures que la paix devrait guérir. Les bombardements aériens surtout ont causé dans la Vénétie des pertes qui ne seront jamais trop regrettées. A Venise, à Trévise, à Padoue, à Ravenne, à Ancône les bombes des aériens ont semé, avec la mort, la destruction de beaucoup de trésors qu'on n'a pu sauver ni défendre.

Ces dégats ont détruit une partie du patrimoine artistique du pays, c'est-à-dire une partie du patrimoine de toute l'humanité, et ils ont soulevé l'indignation de tous ceux qui aiment la richesse des souvenirs et la beauté.

Artistes, amateurs et archéologues ont demandé à grande voix que l'ennemi vaincu soit tenu à nous dédommager de tant de pertes inutiles et douloureuses, moyennant la cession d'un certain nombre d'œuvres d'art conservées dans ses musées.

La question, qui intéresse presque au même degré l'Italie, la France et la Belgique, n'est pas encore résolue mais elle est encore discutée avec passion par tous ceux qui ne s'intéressent pas seulement aux questions économiques et aux frontières.

En attendant, l'Autriche a commencé par céder un nombre considérable de peintures et de manuscrits précieux qu'une commission italienne lui a imposé de céder.

Mais ces œuvres d'art ne représentent pas un dédommagement des pertes et des dégats causés par les Autrichiens au patrimoine artistique de l'Italie.

Elles ont été demandées et le gouvernement autrichien n'a pu les refuser parce qu'elles avaient été emportées d'Italie par la violence, pendant la domination autrichienne, en 1808, en 1816 et en 1838.

Elles n'avaient été ni achetées, ni obtenues en quelque façon légitime, mais les autorités autrichiennes s'en étaient emparées par la force ou la ruse, malgré les protestations légitimes des propriétaires. Églises, couvents, lieux sacrés de la Vénétie avaient été privés de leurs souvenirs les plus précieux pour satisfaire simplement à un caprice de l'Empereur, et les belles œuvres d'art, nées pour réjouir les

églises et les chapelles d'Italie, avaient dû abandonner leur patrie et aller chanter sous le ciel de Vienne la nostalgie des cieux et des campagnes de Venise.

Les archives d'Italie, ainsi que celles de Vienne, gardent le souvenir de cette razzia. De chacune des œuvres revendiquées on a pu connaître exactement l'histoire de l'appropriation et du départ. D'ailleurs l'origine de ces œuvres n'était pas cachée ni ignorée. Une publication de la Direction des Musées autrichiens, en faisant l'histoire de la formation des collections artistiques de Vienne, ne manquait pas de signaler, en termes éloquents, les œuvres d'art qui avaient été emportées abusivement de la Vénétie.



Photo Tomaso Filippi.

VITTORE CARPACCIO. — L'ANNONCIATION

La victoire de Vittorio Veneto, en écrasant l'Autriche, a permis de résoudre définitivement aussi cette question; car il est vrai que dans le traité de paix de 1866, entre l'Italie et l'Autriche, la restitution de ces œuvres d'art avait été déjà considérée, mais il n'est pas moins vrai que toutes les démarches pour l'exécution de cette clause du traité n'avaient abouti à rien.

L'Autriche était toujours maîtresse de mensonge et de tromperie.

C'est ainsi que ce retour de tableaux nous remplit de joie non seulement à cause de la valeur des œuvres d'art qui sont rentrées chez nous, mais aussi à cause de la signification que ce retour acquiert aux yeux de tous les Italiens.

Parmi les œuvres revendiquées, la première place est tenue par les fameuses tapisseries raphaëlesques qui étaient jadis au palais ducal de Mantoue. Ce fut en 1866 que l'Autriche les avaient transportées à Vienne pour une exposition d'art industriel. Dès lors, malgré toutes les protestations, elle ne les avait plus rendues. Au palais ducal de Mantoue étaient restés seulement les châssis des magnifiques tapisseries. Ils attendaient le retour des belles histoires tissées et ils témoignaient la rapine et l'avarice de l'Autriche.

Aujourd'hui, la longue absence est terminée. Les belles



Photo Alinari.

VITTORE CARPACCIO. — LA MORT DE MARIE

tapisseries sont rentrées de nouveau dans le palais magnifique, dans les salles splendides où elles avaient si longtemps montré leur beauté. Les compositions de Raphaël, entourées de la frise que Jules Romain avait composée expressément pour les Gonzaga, avec les armoiries de la famille, nous rappellent le grand succès obtenu par les tapisseries de Raphaël à la chapelle Sixtine et les nombreuses reproductions qui en dérivèrent, dont celle-ci est certainement une des plus heureuses et des mieux conservées; mais cette reproduction nous évoque aussi l'époque



Photo Alinari

LAZZARO SEBASTIANI. — SAINTE VENERANDE AVEC SAINTE AGNÈS, SAINTE MADELEINE, SAINTE LUCIE, ETC.

splendide de la cour des Gonzaga à Mantoue, et la tristesse de leur départ et la joie de leur retour.

D'ailleurs, on peut dire que toutes les œuvres d'art revendiquées ces jours-ci à Vienne évoquent en même temps souvenirs d'histoire et images de beauté.

Ainsi le *Christ mort, soutenu par des anges*, d'Antonello de Messine ou plutôt d'Antonello de Saliba, était autrefois dans la salle des chefs du Conseil des Dix, à Venise, au-dessus du tribunal, presque comme conseiller de pitié pour les juges.

Cette peinture fut enlevée de Venise après le traité de Campo-Formio ; en 1807, elle était à Trieste d'où elle partit pour Vienne où elle est restée plus d'un siècle.

Ainsi d'autres peintures de Mansueti faisaient partie de la décoration des offices du Magistrat du *Cattaver*, qui jugeait des choses trouvées dans la mer ou laissées par ceux qui n'avaient pas d'héritiers.

D'autres peintures de l'École de Cima étaient autrefois dans la salle de l'Armement, au palais des Doges; une peinture de Jacopo Palma était dans la salle de la Quarantia criminelle, où était aussi un *Christ* du Zelotti. Toute une série de peintures de Bonifacio et de son école, avaient été emportées du palais des *Camerlenghi*, à Rialto, où siégeaient les plus importants bureaux financiers de l'État, et elles permettent de compléter la décoration de ces salles historiques. Un grand tableau de Victor Bellinien, représentant le martyre de saint Marc, avait été enlevé de la fameuse *Scuola di San Marco*, tandis que deux scènes de la vie de la Vierge complètent le cycle peint par Victor Carpaccio à la *Scuola* des Albanais à Saint-Maurice ; le tableau d'Andrea Vivarini provient de la *Scuola* des *Tagliapietra* à Saint-Aponal; un tableau de Tintoretto, de la *Scuola* des Marchands à la *Madonna del l'Orto*.

En même temps que le Palais ducal et les *Scuole*, les anciens couvents vénitiens ont contribué largement à la razzia des Autrichiens. Un vieux tableau de Lorenzo Veneziano provient du couvent de Sainte-Marie *della Celestia*; la magnifique *Sainte Venevanda* fut enlevée du couvent du Corpus Domini, ainsi que la *Vierge à l'Oranger* de Cima da Conegliano était jadis au couvent de Sainte-Claire à Murano. A l'église de l'*Umilta alle Zattere*, a été enlevé le superbe plafond de Paolo Veronese, tandis que le *Saint François* du même artiste vient compléter la décoration de l'église de *Saint-Nicolo-aux-Frari*. Et l'énumération pourrait continuer jusqu'au dernier tableau.



Photo Tommaso Filippi.

A. VIVARINI. — SAINTE CLAIRE

Ce qui est plus intéressant à signaler c'est que plusieurs de ces peintures avaient laissé à Venise des frères et des sœurs dont elles ne pouvaient pas se passer. La plupart de ces peintures constituaient des séries de décoration qui sont restées incomplètes à cause du choix impérial. Aujourd'hui que l'Autriche a dû restituer ce dont elle s'était violemment emparée, les anciennes unités artistiques se complètent, les frères retrouvent leurs frères, les familles sont dignement reconstituées.

Deux Philosophes de Tintoretto qui reviennent de Vienne où ils sont restés longtemps dans les magasins de la galerie impériale, retrouvent ici les autres philosophes qui décorent la fameuse *Libreria* du Sansovino. Une *Annonciation* de Jean Bellini retrouve à Venise les autres parties d'un triptyque qui est resté jusqu'à présent mutilé. Deux saints de l'École de Cima da Conegliano retrouvent deux autres toiles avec lesquelles elles décoraient l'orgue de Saint-François de Conegliano.

Ainsi chacune de ces peintures revendiquées retrouve son ancienne place et ses sœurs. Dans les vieilles églises ou dans les salles splendides du palais des Doges, dans les salles des confréries ou dans celles de la Galerie de l'Académie, reviennent les anciens et chers documents de la gloire et de la beauté lointaine, qui évoquent en même temps les pages tristes de la domination autrichienne en Italie et la page magnifique de notre victoire finale.

La plupart de ces œuvres a donc surtout une valeur décorative ou historique. Elles n'apportent qu'un petit rayon de beauté nouvelle dans

les collections et dans les églises de Venise et de la Vénétie, mais elles nous sont surtout chères pour les souvenirs qui s'y attachent. On aurait bien pu trouver dans les collections viennoises des trésors d'art italien et surtout vénitien, qui auraient apporté une nouvelle splendeur aux galeries italiennes, mais on a voulu justement se contenter, pour le moment, de revendiquer les œuvres que le Droit et non la Force nous autorisait à demander et à prendre.

Toutes les écoles et toutes les époques de la peinture vénitienne sont représentées parmi les œuvres rentrées en



Photo Alinari

GIOVANNI BELLINI. — LE BAPTÊME DU CHRIST

Italie après le long exil. Des Vivarini et Andrea da Murano, jusqu'à Paolo Veronese et Tintoretto, on suit la marche longue et magnifique de la peinture vénitienne. Et si la plupart de ces tableaux ont une importance secondaire pour l'histoire de l'art, il y en a une série qui doit réjouir tous les amants du beau.

Le grand tableau de Bartolomeo Vivarini, représentant saint Ambroise avec saint Pierre, saint Ludovic, saint Paul et saint Sébastien, a été exécuté, suivant la date inscrite, en 1477. Il est vraiment une des plus dignes œuvres du Maître pour la splendeur du coloris et pour la solidité de la construction. Le tableau appartient à la vieillesse de l'artiste, mais on y retrouve toutes les qualités de sa maturité.

La *Sainte Venerande*, de Lazzaro Sebastiani, est sans contredit l'œuvre capitale du Maître de Victor Carpaccio et appartient à la meilleure époque de l'artiste. Elle révèle les plus heureuses qualités du Maître, ces qualités que l'élève a depuis développées et portées au plus haut point. Lazzaro Sebastiani apparaît dans ce tableau dans ses plus heureuses conditions : lui-même d'ailleurs reconnaît la valeur de son œuvre, car aux pieds de la Vierge il a inscrit son nom et déposé, comme un *ex-voto*, sa canne de peintre.



Photo Tomaso Filippi.

VITTORE CARPACCIO. — LA PASSION DU CHRIST

La *Passion du Christ* de Victor Carpaccio montre un aspect peu connu de l'art du grand et joyeux peintre de Venise. Le vénérable illustrateur de la vie vénitienne exprime dans ce tableau une émotion mystique qu'on rencontre rarement dans ses œuvres les plus connues. Les autres tableaux de lui qui sont également rentrés à Venise, appartiennent au genre plus commun de ses peintures illustratives. Ses deux tableaux, l'*Annonciation* et la *Mort de Marie*, viennent compléter avec les autres toiles qui sont à Milan et à Bergame, toute la décoration de l'ancienne École des Albanais, qui peut ainsi être reconstituée dans son intégrité.

Le *Christ mort*, d'Antonello de Saliba, jadis attribué à Antonello de Messine, dont il porte le nom sur le sarcophage : *Antonius Mesanensis*, est une libre copie d'un tableau d'Antonello, presque détruit, qui est aujourd'hui au Musée Correr à Venise.

La *Vierge à l'Oranger*, de Cima da Conegliano, est au contraire une des œuvres capitales de l'artiste. Elle appartient à sa meilleure époque et est tout à fait digne des œuvres plus fameuses de l'artiste, par la simplicité et la noblesse de la composition et la splendeur du coloris, qui a toutes les meilleures délicatesses de la palette du Maître. Parmi les œuvres revenues de Vienne il y a deux séries de tableaux qui attirent surtout l'attention de tous : les tableaux de Paolo Veronese et ceux de Tintoretto.

De Paolo Veronese, l'Autriche avait emporté de Venise tout ce qu'elle y avait encore pu trouver. C'est ainsi qu'aujourd'hui reviennent les deux magnifiques *Saints Évêques*, jadis à Geminien, *l'Annonciation* et *l'Adoration des Mages* de Torcello, la *Transfiguration du Christ* de Saint-Joseph-du-Château, et surtout les deux magnifiques plafonds de l'église de l'Umilta, représentant *l'Annonciation* et *l'Adoration des Mages*, deux des peintures les plus significatives de l'artiste, où il chante de sa plus belle voix son hymne enthousiaste et sonore à la beauté. Parmi les nombreux Tintoretto qui sont rentrés à Venise, il faut noter avant



Photo Alinari

BARTOLOMEO SCALIGERO. — LE CHRIST ET LA SAMARITAINE

tout le magnifique *Portrait du doge Marc-Antonio Trevisan*, les *Deux Philosophes* qui étaient jadis à la Libreria du Sansovino, dont l'un est assurément un chef-d'œuvre, et les deux grandes toiles avec dix-huit portraits chacune, jadis à la *Scuola* des Marchands, qui sont parmi les compositions les plus intéressantes de l'artiste.

Deux tableaux encore attirent l'attention de l'amateur : un *Christ et la Samaritaine* et un *Christ et la Chananéenne* qui étaient jadis attribués à Bartolomeo Scaligero, nom inconnu dans l'histoire de l'art italien. A l'Académie de Vienne ils étaient attribués à l'École florentine de 1400, mais ils appartiennent probablement à un artiste de l'École vénitienne qui se souvient de Gentile de Fabriano et qui se ressent en même temps l'influence de l'École de Padoue.

On ne peut pas oublier encore la magnifique *Sainte Claire* attribuée à Alvise Vivarini, sévère, sombre, mais charmante, et la grande composition de Bonifacio Veronese, *l'Annonciation*, dont la partie centrale avec *le Père Éternel*, reproduit l'ancienne place Saint-Marc.



Photo Tomaso Filippi.

ANTONELLO DA SALIBA. — CHRIST MORT

* * *

Le retour de tant d'œuvres plus ou moins fameuses, plus ou moins dignes, soulève de nouveau une vieille question qui devient aujourd'hui urgente et impérieuse. Une grande partie de ces peintures retrouve la place primitive qui attendait leur retour de l'exil.

Les vieilles salles du palais des Doges sont prêtes à accueillir les filles prodigues qui viennent reprendre leur place et compléter les anciennes décorations.

Mais d'autres œuvres ne retrouvent plus leur nid, qui, à travers les années, a été détruit ou transformé. Combien d'églises, combien de confréries ont disparu pendant le siècle passé ! La galerie de l'Académie de Venise n'a presque plus de place et d'ailleurs, bien qu'elle soit magnifiquement organisée, elle est plus que d'autres



PAOLO VERONESE. — L'ANNONCIATION DE LA VIERGE.



Photo Tomaso Filippi.

J. TINTORETTO. — UN PHILOSOPHE

galeries italiennes une véritable prison pour les tableaux.

Dans les salles nues et simples de la galerie vénitienne, les tableaux anciens ne retrouvent aucun des charmes qu'ils peuvent encore retrouver dans les salles du palais Pitti à Florence ou bien dans les galeries Borghèse et Corsini de Rome. Elles ont encore, et surtout, l'aspect de magasins ou d'hôpital.

La reconstruction complète de quelques salles du palais des Doges et le manque d'espace de la galerie de Venise ont donc soulevé de nouveau le vieux problème de la colloca tion des œuvres d'art dans les galeries modernes.

Il faut ajouter que, justement ces jours-ci, vont rentrer à Venise les chefs-d'œuvre de la peinture qui avaient été transportés à Florence et à Rome pour les sauvegarder des dégâts de la guerre et que ce retour rend donc la question plus facile à résoudre.

Cette question, qui est d'un ordre purement esthétique, a été discutée avec passion à Venise et elle a obtenu presque l'unanimité des consentements.

On a proposé que quelques-uns des tableaux prisonniers dans les salles de la galerie et provenant des églises de la ville soient restitués à leur place d'origine, où sont encore en maintes fois les cadres originaux des peintures.



Photo Tomaso Filippi

J. TINTORETTO. — UN PHILOSOPHE



PAOLO VERONESE. — L'ADORATION DES BERGERS

L'*Assomption* du Titien, par exemple, devrait rentrer à l'église des Frari ; la *Vierge* de Giambellino, *la Présentation au Temple* de Carpaccio et *la Prière au Jardin* de Basaiti à Saint-Job, ainsi que la *Vierge* de Carpaccio devrait être reconstituée dans l'école de Sainte-Marie-des-Albanais.

La même disposition devrait être prise pour nombre de peintures secondaires qui, dans les salles froides et banales de la galerie, perdent une grande partie de leur charme et de leur valeur.

Si cette noble initiative est couronnée de succès, beaucoup d'églises vénitiennes reprendront vie et couleur avec les œuvres d'art dont elles ont été privées, et les œuvres d'art elles-mêmes retrouveront toute leur ancienne beauté.

Il suffit de penser à la grande et terrible *Assomption* du Titien qui, étouffée dans une salle de la galerie, a tellement perdu de sa majesté et de son sublime transport, pour se réjouir de cette proposition qui va remettre dans son cadre naturel, dans sa vraie lumière, ainsi que l'artiste l'avait imaginée, l'œuvre magnifique et divine.

Dans aucune ville autre que Venise, on ne peut apprécier autant la justesse de cette proposition, car dans aucune autre ville au monde la peinture n'a joué un rôle aussi politique qu'à Venise.



Photo Tomaso Filippi.

BONIFACIO VERONESE. — LE PÈRE ÉTERNEL

La peinture vénitienne a un caractère éminemment décoratif. Elle reflète fidèlement l'amour du beau, du luxe, du gai qui était dans le fond de l'âme vénitienne. C'est à ce caractère et à cet amour qu'on doit la série incomparable des grandes compositions et des grandes scènes décoratives des églises, des salles des confréries religieuses, du palais des Doges, qui correspondaient également au goût du peuple et aux intentions du gouvernement. Le beau, la richesse, la festivité contribuaient à la tranquillité de la ville et l'autorité aidait puissamment à la satisfaction de ces goûts.

L'émulation des familles ainsi que celle des confréries a notamment aidé à faire multiplier les œuvres de peinture exposées au public. De là, le grand nombre de tableaux peints par les plus grands artistes pour les églises et pour les confréries religieuses, les grandes compositions plus ou moins sacrées des salles du palais des Doges.

Nulle ville d'Italie n'a été aussi richement décorée par des œuvres de peinture ainsi que Venise de la fin du Trecento jusqu'à la fin de la République.

Si l'on pouvait reconstituer tout ce qui a été dans le passé, on ferait de Venise le plus riche et le plus parfait des musées de peinture. La proposition toute récente cherche à reconstituer au moins tout ce qu'on peut encore, et ce n'est pas peu de chose.

A l'ancienne théorie, qui était surtout germanique, des énormes galeries sans fin, où tout est recueilli et ramassé et ordonné, selon un plan unique et formel, on commence à opposer une théorie qui est plutôt latine, et c'est celle de laisser les œuvres d'art dans le milieu qui leur convient le mieux, en respectant ainsi les raisons historiques et les intentions des artistes.

Les tableaux vénitiens qui reprendront leur place dans les vieilles églises, sur les autels abandonnés, apporteront une nouvelle vie dans les lieux sacrés et s'enrichiront d'une beauté nouvelle, cette beauté qui est faite de souvenirs, d'ombres et d'accords.

Les œuvres d'art revendiquées à Vienne ne pouvaient être mieux accueillies à leur retour.

Un retour, également triomphal, on saurait le préparer aux œuvres d'art qui devraient venir comme dédommagement des destructions et des dégâts opérés pendant ces quatre années de guerre.

Mais cette question est encore *sub judice* et nous pouvons seulement souhaiter qu'elle soit décidée conformément à notre droit et à notre espérance.

ART.-JAHN RUSCONI.



J.-B. CREUZE. — L'AMOUR COURONNÉ PAR PSYCHÉ
Musée de Lille

NOS MUSÉES DU NORD ET LA GUERRE

Puisque nous n'avons pas pu, semble-t-il définitivement, comme l'Italie, obtenir au Congrès de la Paix, qu'en légitimes réparations de l'anéantissement, par les Allemands, de plus de six cents édifices admirables et vénérés, il nous soit reconnu le droit de confisquer à un peuple indigne les œuvres d'art qui continueront à faire son orgueil, nous devons nous contenter de déplorer nos ruines, et de passer la revue de ce que les guerriers de la Kultur ont bien voulu nous laisser, ou de ce qu'ils ont été empêchés de nous ravir.

La question est douloureuse de savoir exactement le sort de nos musées du Nord. Pourtant, comme on nous la pose à chaque instant, nous croyons devoir résumer brièvement leurs vicissitudes, leurs dommages et leurs récupérations. Cela n'est pas inutile, tant il règne encore d'inexactitudes, tant même il court de légendes à leur sujet. Bien que cet examen ne soit rien moins que pénible, nous aurions quelque dédommagement à nous y livrer, s'il pouvait seulement attirer l'attention sur nos principaux musées des départements, et leur valoir même une faible partie de l'admiration qu'ils méritent, des ressources qui leur seraient nécessaires, et leur rendre le rôle qu'ils devraient jouer à la fois dans l'enseignement des arts et dans le prestige artistique de la France.

Mais ce plaidoyer, tiré des plus tragiques épreuves, aura-t-il la vertu suffisante pour secouer la regrettable indifférence d'un pays et d'une époque qui ont toujours négligé leurs véritables richesses artistiques et ne se soucient pas encore, après de si rudes alertes, de les remettre en honneur comme il conviendrait ?

Il faut le reconnaître : quand une œuvre, ou une série d'œuvres, a conquis la célébrité, tout le monde s'en inquiète ou semble s'en inquiéter. Pendant la guerre, plus de mille fois, nous avons été harcelés de ces questions : « Et les La Tour de Saint-Quentin, savez-vous ce qu'ils sont devenus ? »

ou bien : « Et *la Tête de cire* de Lille, est-ce qu'elle est détruite? Est-il vrai qu'elle est à Berlin? » D'ailleurs, la plupart du temps, les questionneurs anxieux nous quittaient sans attendre la réponse. Mais jamais personne ne nous a demandé si les Rubens de Lille, si le Watteau de Valenciennes, si les Bellegambe de Douai, étaient encore de ce monde.

Les Allemands, eux, se préoccupaient de ces ouvrages sublimes, et de bien d'autres encore. J'entends qu'ils s'en préoccupaient bien avant la guerre et il ne m'appartient pas de décider quels projets inspiraient cette sollicitude. Personnellement, j'ai plus d'une fois pensé que s'ils avaient été vainqueurs, et en mesure d'imposer toutes les exigences dont ils avaient méthodiquement arrêté le plan et le montant, les chefs-d'œuvre dont ils prirent soin (sans qu'on le leur demandât) auraient décidément changé de séjour, à moins qu'ils ne fussent naturalisés allemands par droit de conquête, en vertu de l'axiome que l'accessoire suit le principal. Encore une fois c'est une opinion qui est personnelle à quelques Français qui ne sont pas hypnotisés par l'organisation allemande, ou qui savent à quelles fins elle est si remarquablement machinée.



JORDAENS. — LA TENTATION DE MADELEINE
Musée de Lille

Les principaux musées du Nord sont ceux de Lille, de Douai et de Valenciennes. J'en néglige pour mon raisonnement d'autres très intéressants et très importants.

Or, à Lille, toutes les précautions avaient été prises par un conservateur dont on ne saurait trop reconnaître les services, M. E. Théodore, pour que les œuvres de valeur fussent toutes à l'abri du bombardement. A Douai, mêmes mesures de sécurité absolue prises par le vénérable et distingué M. Bellette. Valenciennes semblait moins menacée, et cependant on n'y était pas demeuré inactif non plus. Mais cette ville était réservée à des destinées particulières, et sa situation topographique la désignait pour être, suivant les circonstances, soit le siège de concentration des œuvres d'art à préserver, soit leur point de départ pour un petit voyage de quelque durée en Allemagne.

Pour les La Tour de Saint-Quentin, on sait que les Allemands, les faisant sortir par ordre de leurs cachettes, eurent l'idée de les exposer à Maubeuge en compagnie des tapisseries et des meubles précieux qu'ils eurent l'exquise délicatesse d'enlever des châteaux qu'ils avaient soigneusement nettoyés à l'aide de pastilles et de grenades incendiaires. Le *Pauvre Diable* fut le lieu de cette extraordinaire exposition qui témoigne d'un amour de l'art analogue à celui que prouvaient Ali-Baba et ses compagnons dans leur esthétique caverne. Ils eurent même la bonté (non les compagnons d'Ali-Baba, mais les Allemands), dont la civilisation leur saura gré à tout jamais, de faire de cette exposition le sujet d'une entreprise de librairie, et de révéler au monde entier les pastels dont en effet personne ne connaissait l'existence. En effet, les lointaines mais savoureuses études de Champfleury, les ouvrages d'Henri Lapauze, luxueusement édités chez Goupil, tout cela ne comptait pas, du moment qu'un écrivain germanique n'y avait pas mis la patte, et un photographe germanique le menton. Toujours est-il que s'ils n'avaient pas entrepris ce sauvetage les La Tour seraient tout de même une des rares richesses sauvées dans Saint-Quentin détruite, et qu'il n'en serait pas de même



JEAN BELLEGAMBE. — VOLETS DE RETABLE EXPOSÉS PAR LES ALLEMANDS A VALENCIENNES

Musée de Douai



A. WATTEAU. — PORTRAIT DU SCULPTEUR PATER
Musée de Valenciennes

des autres richesses du musée Lécuyer et de toutes celles de Fervacques qui ont été bel et bien pillées, et reviendront en France à Pâques ou à la Trinité.

Mais, il faut dire, aussi, pour justifier les admirateurs de l'Allemagne, qui, à l'heure actuelle considéreraient comme une calamité pour la France de ne pas fraterniser artistiquement avec elle, que les sauveteurs à envers d'incendiaires, et les destructeurs à masques d'amoureux d'art, avaient inventé l'institution, sur laquelle on ne saurait trop s'extasier, du *Kunst-offizier*.

Je ne saurais affirmer, bien que cela paraisse assez vraisemblable, que ces *officiers d'art*, fussent une branche spéciale du corps des *Beuten Truppen*, c'est-à-dire des *troupes de butin* chargées d'enlever et de transporter merveilleusement emballés, en Allemagne, les trésors qu'elles avaient eu soin, pendant quarante-quatre ans, de cataloguer dans nos musées, nos palais, ainsi que dans les maisons particulières où l'on recevait avec empressement les loups dans les bergeries. Enfin, le *Kunst-offizier* était un érudit, un expert, un conservateur de musée ou de bibliothèque, qui arrivait en uniforme et avec un regard dur et une bouche impérieuse dans l'établissement où naguère il se présentait avec des *ach!* et des courbettes. Les experts et les marchands, eux, qui travaillaient avec eux, n'étaient généralement que des « sous-officiers d'art », de simples *feld-webeln*. Allez donc dire que l'on n'a pas le sentiment de la hiérarchie. Il y avait encore des personnages supérieurs, olympiens, qui trônaient au-dessus de cette organisation remarquable, et qui donnaient ou semblaient donner des directions esthétiques, parfois un peu nuageuses, parfois impérieuses tout comme auraient pu être celles d'un commandant d'armée. Tel ce professeur Paul Clémen « inspecteur général des édifices et œuvres d'art des pays occupés » qui, au début de la guerre, publia les absurdes défenses que l'on sait des procédés allemands pour la conservation (exemples Louvain et Reims) et qui, au cours de la guerre, usait de menaces envers les Directeurs de musées qui ne consentaient pas à servir les entreprises de publication de ses collègues ou de ses éditeurs. Ah! la belle institution que celle des *officiers d'art* allemands! Je ne vois tout de même pas (faut-il dire : hélas?) M. de Nolhac ou M. Henri Marcel en uniformes de colonels réquisitionneurs, ou nos principaux fonctionnaires du Ministère des Beaux-Arts essayant de faire chanter les conservateurs de Dresde, de Cassel ou de Brunswick. Nous serons toujours les mêmes incorrigibles sentimentaux.

L'histoire n'exige pas impérieusement que nous publiions ici les noms des *Kunst-offizieren* qui ordonnèrent l'évacuation des musées de Lille, de Cambrai, de Douai, de Laon, de la Fère, et leur transport à Valenciennes. Ils le firent, comme c'était sinon leur droit, du moins leur pouvoir, avec toute l'arrogance et toute la brutalité qu'on pouvait désirer. Nous préférerions de beaucoup connaître les noms des sommités militaires qui ordonnèrent la destruction par obus incendiaires du musée de Maubeuge et le pillage suivi de destruction par incendies et par explosifs du musée de Péronne.

Quoi qu'il en soit, ce transport à Valenciennes est encore une des singularités de la guerre, et telle que les annales d'aucun temps n'en offrent de semblables. Il correspondait



JEAN BELLEGAMBE — VOLETS EXTÉRIEURS D'AUTEL
Musée de Douai

à tout un plan, d'ailleurs fort intelligent, arrêté d'avance dans tous ses détails. Le musée de Valenciennes est un vaste édifice qui n'est point d'une solidité à toute épreuve, étant fait de parois relativement peu épaisses et de très larges étendues de vitrages qui le rendent très lumineux, très propre à l'exposition, sinon à la conservation des œuvres d'art. Mais, de toute façon, il serait aimablement paradoxal de prétendre que les précieuses toiles de Lille, de Douai, de Cambrai, etc., y étaient plus en sûreté, exposées sous ces toits de verre, que dans les caves voûtées de ces musées. L'événement l'aurait pu faire voir si le musée de Valenciennes avait, au moment de la retraite allemande, subi le sort de quelques-unes des maisons ou de la simple gare de cette ville. Les *kunst-offizieren* durent alors déménager précipitamment les œuvres d'art dont ils avaient fait une si unique exposition, accompagnée d'un catalogue illustré. Nous avons le caractère bien mal fait, car il nous est impossible de nous extasier sur cette réunion de chefs-d'œuvre rassemblés par la force, et sur cette publication, destinée à prouver le souci exceptionnel des Allemands pour les œuvres d'art qu'ils ne détournent pas ou qu'ils ne réduisent pas en cendres. Cette preuve ne prouve rien du tout. C'est un moyen de propagande comme un autre, et c'est surtout une façon de flatter l'orgueil d'une race qui s'est proclamée la seule civilisée — et qui l'a bien montré, en effet.

Nous avons également bien de l'ingratitude envers les bons offices, car il ne nous serait pas moins difficile de nous attendrir sur l'empressement avec lequel les Allemands évacuèrent de Valenciennes les merveilles qu'ils avaient confiées si obligeamment à leurs propres soins. Nous poussons la malveillance jusqu'à nous sentir convaincus que, jugeant la partie perdue, ils virent la terrible responsabilité artistique et matérielle à la fois qu'ils encouraient pour avoir amoncelé sur un seul point dépourvu de toute sécurité, des choses qui étaient mieux préservées où elles se trouvaient, même en pleine tourmente, trésors impossibles à remplacer et qui ne pourraient s'évaluer que par un nombre fan-



RUBENS. — LE MARTYRE DE SAINT ÉTIENNE

Musée de Valenciennes

tastique de millions. Rappelons-nous, pour juger nettement la situation et pour faire comprendre à quel point notre scepticisme est révoltant, qu'à ce moment l'Allemagne se sentait perdue, qu'elle était prête à peu près à toutes les concessions qu'auraient exigées d'elle les Alliés et qu'elle pensait (j'écris : hélas ! cette fois sans hésitation) que les vainqueurs lui appliqueraient le traitement de rigueur qu'elle n'aurait pas failli à leur infliger victorieuse.

Alors, c'était toujours autant de gagné, ou autant de moins de manque à perdre ; on fourra tant bien que mal pêle-mêle, tableaux, tapisseries, céramiques, sculptures, dans des caisses, les caisses dans des péniches, et on dirigea les péniches sur la Belgique, avec une façon de soigner et de respecter les œuvres qui n'était plus du tout la même que celle qui avait présidé à leur première évacuation : celle de conquête. Il serait trop long et trop spécial de dire ici



LE NAIN. — ASSEMBLÉE DE PAYSANS
Musée de Laon

par le détail comment le contenu de ces humides demeures se retrouva un jour à Bruxelles, partie aux musées, partie au Palais de justice, comment on put arriver à débrouiller ce chaos, et comment enfin le plus grand nombre des œuvres et les plus précieuses ont regagné leur séculaire résidence. La seule chose à retenir de cette incroyable odyssée, et que nous retiendrons, en effet, c'est que nous n'avons, parmi nos revendications formidables, aucun gré à savoir à l'Allemagne de ces étranges sauvetages et qu'elle apprêterait à rire à tous ceux qui connaîtront cette histoire, en se targuant d'avoir fait œuvre de conservation modèle, d'érudition militante, et en faisant ressortir ses services à la civilisation.

Voulez-vous en faire la preuve par l'absurde ? Proposez qu'on mette simplement à l'entrée des musées de Lille, de Douai et de Cambrai, en place la plus visible, une belle plaque de marbre avec cette inscription : « Les œuvres d'art qui sont l'honneur de ce musée et une des gloires de la France, ont été sauvées par les soins des armées allemandes ». Il n'y aura qu'un Allemand qui pourra lire cela sérieusement. Et encore, s'il est un peu fin...



JEAN BELLEGAMBE. — VOLETS DE RETABLE EXPOSÉS PAR LES ALLEMANDS À VALENCIENNES

Musée de Douai



JEAN PROVOST. — LE JUGEMENT DERNIER
RETABLE DE L'ABBAYE DE FLINES
Musée de Douai

Ce que les Allemands ont pu faire pour la civilisation, à l'égard de nos musées de France? Le musée de Lille vous répondra par ses toits percés d'obus et recouverts par des moyens de fortune; il vous répondra aussi par ses salles sans vitrages, ses murs, par place, inquiétants, sa vitrine de monnaies anciennes brisée par des gendarmes amateurs de numismatique. Le musée de Cambrai vous répondra par ses plafonds éventrés et ses collections d'objets d'art évanouies, mais pas pour tout le monde. Le musée de Douai par ses nombreux cadres dont les toiles ont été coupées au ras de la bordure par des amateurs, heureusement, d'œuvres de second ordre, car il y a, même en Allemagne, des connaisseurs qui ne s'y connaissent pas.

L'énumération pourrait être allongée. Il suffit. Les lecteurs seront fixés sur l'histoire de nos principaux musées du Nord pendant la guerre. Les services rendus par l'Allemagne à ces musées sont tels qu'ils ne pourront pas rouvrir définitivement avant des années peut-être.

Car le seul service, involontaire il est vrai, qu'elle aurait pu nous rendre, aurait été de forcer l'attention du monde entier, et de la France elle-même, il faut bien le dire, sur les beautés de ces collections. Mais comment y parvenir si l'argent manque pour remettre de telles beautés en lumière? On peut se les imaginer par l'illustration de cet article, illustration qui représente sinon tout ce qu'il avait été écrémé d'admirable en vue de destinations inconnues avec escale à Valenciennes, du moins quelques-uns des chefs-d'œuvre que possèdent ces musées encore ignorés. Ils le seraient moins s'ils étaient en Italie, en Espagne, en Hollande, en Norvège, partout sauf dans ce pays qui est pourtant le plus beau et le plus riche de tous, mais aussi le plus insouciant de ses beautés et de ses richesses.

Le musée de Lille était (et sera encore, mais quand?) le seul où l'on pût éprouver des éblouissements en revenant directement de Belgique et de Hollande. La ville de Lille, malgré le bon vouloir que nous aimons à lui supposer, a été si lourdement grevée, si cruellement anémiée par la guerre *allemande,* qu'elle ne peut parer à tous les besoins matériels les plus urgents, à plus forte raison à ceux qui, pourtant, font sa gloire, sa véritable célébrité dans le monde, et par suite un de ses importants éléments de prospérité.

Il n'en demeure pas moins que cette situation navrante est dûe à la seule Allemagne, et que celle qui aura causé le mal ne sera pas mise à contribution pour le réparer. Il n'en demeure pas moins acquis que le musée de Cambrai pleure sa collection Belmas, le musée de Péronne ses de Neuville et ses historiques bannières, le musée archéologique de Reims la totalité de ses inestimables trésors.

Du moins, que ce que avons recouvré soit l'objet des soins les plus ardents et les plus pieux! Que l'on relève les édifices branlants, que l'on reconstruise ceux qui sont détruits! Que ceux qui sont favorisés de fortune, aussi bien à l'étranger qu'en France, contribuent à cette remise à jour et au jour, puisqu'aussi bien la France considère que ses biens intellectuels appartiennent à l'humanité tout entière, et non pas seulement à elle-même.

Alors, si on le voulait bien, si notre appel était entendu par ceux pour qui quelques pauvres millions sont peu de chose, de ces millions qui coulent pour des jouissances de luxe et qu'on dénie au luxe suprême, alors on ne dirait pas: à quelque chose malheur est bon, mais: le malheur même n'a pas pu détruire toute la beauté.

ARSÈNE ALEXANDRE



JEAN PROVOST. — LA VIERGE PROTÉGEANT DES RELIGIEUX
PANNEAU DU RETABLE DE L'ABBAYE DE FLINES
Musée de Douai



Photo Vizzavona.

J.-B. GREUZE. — PORTRAIT DU PEINTRE SILVESTRE 1755

*Collection de M. S****

TRIBUNE DES ARTS

SUR UN PORTRAIT DU PEINTRE SILVESTRE

PAR J.-B. GREUZE (1755)

En 1755, pour la première fois, Greuze a les honneurs d'une exposition au Salon : il y envoie son *Père de famille qui lit la Bible à ses enfants*, l'*Aveugle trompé*, une *Petite tête d'après nature;* et déjà il se révèle un portraitiste remarquable en offrant au public le buste de M. Lebas, graveur du cabinet du Roi, et de M. Silvestre, directeur de l'Académie. C'est de ce dernier tableau que je désire vous dire quelques mots : il mérite en effet toute notre fervente attention.

Et d'abord, comment Greuze fut-il amené à pourtraire ce personnage important, alors qu'il était encore un tout jeune homme et qu'on l'avait si mal accueilli en haut lieu? Les Goncourt nous l'expliquent à merveille dans la notice qu'ils ont consacrée au peintre de la *Cruche cassée*, à celui qu'on s'obstine à admirer davantage comme peintre de genre et de compositions morales, tant goûtées par Diderot, que comme maître dans l'art si merveilleusement complexe du portrait. Contre le découragement, Greuze est soutenu par le statuaire Pigalle : « Il ne trouve que mauvais vouloir, hostilité et jalousie autour de lui. A l'Académie où il vient dessiner, on le relègue à la plus mauvaise place... Il court chez Silvestre, ses œuvres à la main. L'ancien maître à dessiner des enfants de France est étonné, charmé. Greuze obtient de lui de faire son portrait, un portrait qu'il exécute sous l'œil de ses rivaux, de ses confrères, à la grande satisfaction de Silvestre qui, le prenant sous sa protection, le faisait agréer le 28 juin 1755 ». Que le modèle ait été content de la besogne accomplie par Greuze, il n'y a rien là qui nous puisse surprendre, quand nous admirons cet étincelant morceau, si alerte, si spirituel, peint en pleine pâte, sans un repentir, sans une lourdeur ni une mollesse : mais, ce qui nous intéresse au point de vue biographique, en outre, et donne au portrait une double importance, c'est que c'est au juste celui de l'homme grâce auquel Greuze sortit de l'ombre où il se sentait mal à l'aise et conquit un modeste trône avant la gloire véritable qu'il méritait. En vérité l'image expressive de Silvestre exécutée par son reconnaissant élève, est en tous points digne de celle du libraire Babuti, du peintre Jeaurat, que possède le Louvre, du graveur Wille, de Fabre d'Eglantine, pour ne citer que quelques portraits d'hommes. Nous ne pouvons que regretter de n'avoir point pour le Salon de 1755 une critique faite par Diderot : il n'eût pas manqué de s'épandre en exclamations enthousiastes, comme il fit pour les salons suivants. Nous ne possédons que des comptes rendus anonymes de cette Exposition. Les lecteurs des *Arts* connaissent ces innombrables plaquettes que l'on imprimait à Paris chaque année et qui ressemblaient un peu à nos comptes rendus des salons annuels, dans les journaux et les revues. Mais les comptes rendus faits au XVIIIe siècle, avouons-le, avaient, pour la plupart, plus de mordant et de gaminerie française que les nôtres. Ils étaient cruels volontiers, ils n'acceptaient point les compliments faits d'indulgente et partiale complaisance : tranchants plutôt, à la façon de pamphlets, écrits dans le style de Desfontaines ou de Fréron.

Or, en ce qui concerne le portrait de Silvestre, lisez avec moi combien les spectateurs furent ravis de rendre hommage à l'inconnu M. Greuze : « L'expression en est admirable, observe l'auteur des *Sentiments sur plusieurs des tableaux exposés cette année dans le grand salon du Louvre;* il doit ressembler... On pense que Greuze a une âme délicate et sensible. On voudrait le connaître. Il est le Molière de nos peintres (ceci s'applique, de toute évidence, à la composition familiale que j'ai citée au début). C'est un spectateur qui guette continuellement la nature et sait la saisir dans ce qu'elle a d'intéressant »... De même, l'auteur de la *Lettre d'un particulier à un de ses amis, peintre en province* reconnaît que l'œuvre « est d'un bon ton, et bien dans la nature »; et celui de la *Lettre à un partisan du bon goût sur l'Exposition de 1755 :* « Il faut vous faire connaître deux agrégés qui donnent les plus grandes espérances, disons mieux, qui peuvent aller à côté des plus grands maîtres. L'un s'appelle Greuze : son goût tient le milieu entre celui de Chardin et celui de Jeaurat. Sa couleur est riche et brillante. Le portrait de M. Silvestre qui est de sa façon, est admiré de tous les connaisseurs »...

Faisons donc comme nos aïeux, et inclinons-nous devant le chef-d'œuvre, qui n'ayant jamais cessé d'appartenir depuis 1755 à la famille du premier protecteur de Greuze, a pour autant gardé toute sa gaie et aimable fraîcheur, savoureux, plus savoureux que bien des visages féminins si tendrement caressés ensuite par l'un des plus grands maîtres français du XVIIIe siècle.

CHARLES OULMONT

Docteur ès-lettres.

Directeur : M. JOYANT. GOUPIL ET Cie, Éditeurs-Imprimeurs. — Imprimerie MANZI, JOYANT ET Cie, Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

LES ARTS



Photo Goupil

VAN DONGEN. — LA CHEMISE D'ARGENT

PRIX NET : 3 fr. ; Étranger : 3 fr. 50

1919 LES ARTS N° 179



JOSEPH BERNARD. — JEUNE BACCHANTE. SCULPTURE PIERRE DURE



Photos Goupil.

JACQUELINE MARVAL. — FANTAISIE SUR LES SAISONS

SALON D'AUTOMNE
1919

Pour la joie de ceux qui aiment l'art indépendant et jeune, le Salon d'automne renaît après cinq ans de sommeil. Il ouvre des vues étendues et variées, sinon complètes sur ce que réalise la génération qui touche à la maturité, sur ce que prépare celle qui gravit les premières pentes. Les risques de la liberté sont préférables à la stagnation. Quelques excentricités et pas mal de niaiseries sont l'écume que le flux apporte avec lui; elles ne gâtent pas le plaisir qu'on éprouve à respirer un air salubre. Il faut voir d'abord ce que contient ce Salon; nous chercherons ensuite ce qu'il signifie et ce qu'il présage.

Le symbolisme eut le bon effet de libérer l'esprit trop asservi à la matière. Il rétablit le sens de l'ordre et, prenant les choses de plus haut, exalta les facultés que la sensation pure opprimait. Bien qu'il ait suscité quelques rêveries amorphes, sa vertu n'est pas épuisée. L'intelligence avertie de Maurice Denis garde le contact avec la jeunesse. Son *Christ à Béthanie*, dans sa moelleuse harmonie d'or rose et de bleus verdissants, avec la pose extatique de la contemplative Marie et le tendre empressement de Marthe la ménagère est une œuvre délicatement sentie. On pourrait observer, à propos d'un portrait d'enfants que ce tendre poète est parfois désarmé devant la réalité. *La Batterie de 155*, cette petite toile d'un grand art où le peintre a fait une chose de beauté des horreurs de la guerre, nous démentirait. Selon la poétique du XV[e] siècle italien, la composition est conduite avec un goût supérieur. Le canon allonge son col monstrueux; les servants bien à leur place laissent parler le héros. Ainsi Uccello fait passer sur les lances dressées la claire figure du vainqueur. Cette simplicité ordonnée est classique. Par la beauté calme des lignes et des plans, par la douceur fleurie de l'atmosphère, par la grâce intime et naïve des figures, la *Vierge à la bourse* de Marcel-Lenoir manifeste la noblesse d'un esprit et la délicatesse d'une vision. Un parfum de légende dorée y respire.

L'*Ex-voto à Sainte-Geneviève* de Georges Desvallières est, dans ses petites dimensions, une œuvre de belles proportions, de juste couleur, d'expression sobre et pathétique. La *Source dans la nuit* de Mademoiselle Dufau a les lignes souples et vivantes, le sentiment décoratif et poétique qui caractérisent un talent vigoureux et délicat. Gaudissart renonce aux prestiges de l'huile et se restreint aux effets mats de la détrempe. Avec des verts profonds, des indigos, des violets il obtient des accords puissants et sourds. L'*Oasis enchantée* est un rêve exotique où, parmi le vol des colombes et des aigrettes, dans l'odeur lourde des fleurs, une Léda polynésienne berce son ardente langueur.

D'Espagnat nous ramène à des agréments plus familiers. Le *Goûter au jardin*, la *Conversation*



ANNA BASS. — DANSEUSE BATTANT DES MAINS

champêtre, font valoir une fine sensibilité, l'invention du geste ingénu, la douceur juvénile des expressions, la liberté d'un pinceau qui joue avec les bleus, les roses, les blancs soutenus de gris. Le grand nu de la *Scène d'atelier* pêche par quelque lourdeur. D'Espagnat a bien du charme dans les scènes de joli et tendre abandon.

Le dessin fluide et nerveux de Lebasque rassemble la souplesse d'un jeune corps. Ses *Baigneuses sur la plage* se meuvent et respirent dans une clarté joyeuse. La composition pourrait être mieux équilibrée, et à ce point de vue, son autre toile, *En barque*, est une réussite plus heureuse, mais les formes se modèlent sous la lumière frisante avec une belle plénitude. Dans ses *Roses sur fond blanc*, Laprade a fait œuvre de virtuose et l'on apprécie la difficulté vaincue. Je goûte plus encore ses paysages d'un laisser aller si savant, la *Fontaine d'Italie*, les *Blés*. Ici le bonheur de la mise en page, la justesse des termes, le primesaut de la facture sont si proprement français qu'avec sa familiarité distinguée, son joli rappel des grâces d'autrefois, le méridional Laprade me fait penser au plus fin des Champenois. Cela est sobre, élégant et vif comme un croquis du Bonhomme. Sans surcharge, d'un goût sûr et d'une touche spirituelle la vie des choses est évoquée.

Et voici un autre interprète de l'esprit français en sa qualité la plus vivace. Beau peintre, dessinateur encore inégal, Camoin est avant tout un physionomiste. Visiblement, il a Manet dans le sang. Ses portraits pétillent de vie et d'esprit. Il court à l'essentiel, le souligne sans aigreur, sa sincérité se tempérant de bonne grâce. Les *Deux amies* tendrement enlacées viennent à nous de leur démarche balancée, avec le sourire fin de leurs yeux. Dans le groupe d'une jeune mère avec ses enfants, le naturel des poses, l'évidence de la ressemblance, la vérité du type de race plus ou moins affirmé selon l'âge, le vif et le spontané de l'exécution nous enlèvent. La *Jeune fille au bouquet* ajoute à cela l'autorité d'une facture plus poussée, la distinction de la couleur, l'élégance du sentiment. Ce compatriote de Ricard n'a qu'à développer ses dons pour devenir un portraitiste de grande lignée.



Photo Goupil.

MARCEL LENOIR. — LA VIERGE A LA BOURSE

Dans le groupe des coloristes, Henri Matisse et Van Dongen sont à la pointe d'avant-garde. L'ingéniosité capricante de ces deux artistes inquiète, déconcerte ou exaspère, selon qu'on les tient pour des casse-cou très bien doués ou pour de déterminés farceurs. En réalité tous deux sont de vrais peintres; ils ont le don, et s'il n'en font pas toujours le meilleur usage, il faut souvent se rendre; leur charme est le plus fort. Quand les yeux sont pris, il est difficile que l'esprit ne suive pas. Van Dongen est le peintre de la femme parée et de la grâce nerveuse. La féminité, Goncourt aurait dit la féminilité de son art est séduisante. D'un jeu brillant et sûr il conduit l'arabesque hardie d'une figure, sa couleur fluide modèle la forme; il a des roses, des gris lumineux qui sont une volupté pour les yeux. *La Chemise d'argent* est une œuvre des plus distinguées. Le portrait d'Ève Francès nous captive avec l'abandon souple de sa pose, la suavité des tons clairs, la flamme limpide du regard. Je regrette que le peintre n'ait pas exposé ici sa *Femme aux chrysanthèmes*, où la densité du modelé,



Photos Goupil.

SIR JOHN LAVERY
HAZEL IN ROSE AND GOLD

l'intense expression du caractère, le chatoiement de la couleur affirment la maîtrise. Il aurait rassuré les bonnes âmes qui craignent pour lui les dangers de la voltige.

Ce qui me plaît chez Henri Matisse c'est l'agilité de l'esprit, et la verve de l'invention pittoresque. Il pense par des tons comme d'autres par des sons. Il compose des bouquets d'un effet éblouissant, d'une sonorité toujours exquise. Chez lui la figure, touchée avec esprit, est surtout un prétexte à des variations. Un tableau de Matisse me semble fait de notes dansantes; c'est un ballet. La jeune femme vêtue de More auprès d'un frais bouquet de fleurs, avec sa mélodie chantante de nuances tendres, soutenue par un beau noir, a la gaieté d'un scherzo. Dans la *Femme à la fontaine* même sonorité cristalline des tons mats et purs piqués sur une base forte. L'indication du visage est sommaire, mais une indication juste s'achève dans l'esprit que cette collaboration réveille et flatte. Question de tact et de mesure. L'artiste s'arrête quand il a dit ce qu'il voulait dire; nous pouvons souhaiter qu'il aille plus loin, sans gâter la fleur de l'esquisse. Si une chose bien dessinée trouve sa juste couleur, la sensation forte et fine de la couleur amène aussi son modelé. En tout cas cet art de suggestion est d'une subtilité raffinée et n'a rien de barbare.

La *Fantaisie sur les saisons*, de Madame Marval est une ailée et voltigeante fantaisie jetée à fleur de toile par un gracieux esprit de femme. La douceur puérile du printemps, la riante nudité de l'été, l'automne en jupe rayée qui cueille la grappe bleue sur l'or des pampres, le gambadant et mousseux hiver, ces figures légères s'inscrivent dans les médaillons en silhouettes imprévues et parées de fraîche allégresse. Le portrait d'un *Gosse de Chauny* est un morceau exquis de vérité qui se grave dans le souvenir. Quelle concision, quelle fermeté d'accent dans cette petite figure têtue aux lèvres serrées, au regard clair où se condense la ténacité de la race terrienne!

La *Robe grise* de Valtat retient l'attention par le juste accord du sentiment et du métier. L'esprit du dessin qui cerne un menu visage, le ragoût de la couleur jouant sur des gris, des roses, des bruns roux en font quelque chose d'achevé. Les pivoines du même peintre plaisent par l'ampleur et la souplesse de la forme, par l'éclat de la couleur, et sa verve se déploie dans une toile non cataloguée où se dessine en profils délicieux la grâce des jeunes filles.



HELÈNE DUFAU
SOURCE DANS LA NUIT

Ce sont là des choses légères et fortes d'une science qui a la politesse de ne pas insister. On répète plus que jamais que la tradition est morte et l'on oublie trop que la grâce libre et agile n'est pas une étrangère chez nous. Il est aisé de faire parler les morts qui ne rectifient pas et de leur prêter ses idées. Qui sait cependant ce que dirait David, je ne parle pas du



E. GARCIA-BENITO
FEMME EN GRIS

père des Horaces et des Léonidas, mais du grand peintre de Madame Chalgrin, de Madame Seriziat, de Jeanne Tallard, vêtue de lumière blonde? Qui sait s'il ne serait pas plus près de s'entendre avec les libres esprits d'aujourd'hui qu'avec André Lhote et son cubique et dur académisme? Chaque époque a sa rhétorique vite démodée. David subit celle qu'il avait créée; il en doit être bien revenu. Il fut grand malgré elle; c'est son bel instinct qu'il faut suivre, non sa dure leçon.



Photos Goupil.

MAURICE DENIS — LA BATTERIE DE 155

D'autre part je ne puis me tenir de chercher une querelle amicale à d'excellents artistes de qui dépend en grande partie le succès de ce Salon. S'ils croient qu'il peut être le véhicule des idées nouvelles et l'éducateur du goût public, que ne lui donnent-ils le meilleur de leur talent? Un artiste ne devrait payer qu'en or pur. Strictement il a le droit de se tenir à l'écart, de travailler pour sa propre joie et celle des happys fews. Pourtant le contact avec les hommes est salutaire; il est bon de se confronter et de parler au cœur de tous. L'isolement, marque de faiblesse ou d'orgueil, est nuisible, puisque le savetier peut donner un avis utile. Il faut aussi songer un peu aux gens de bonne volonté qui ont besoin de s'appuyer sur eux pour faire taire les indignations jouées ou les sots ricanements.

Eh! ne faites donc pas les choses à moitié!

Si l'on se livre au public, mieux vaut se livrer tout entier que de le traiter avec une condescendance un peu dédaigneuse.

G. Bouche est un vrai artiste; il a écrit des pages d'une forte et grave poésie. Le *Paysage* qu'il expose nous renseigne sur sa technique originale plutôt que sur sa faculté d'expression qui peut aller fort loin.

Le *Portrait d'homme* qu'expose Jules Flandrin, exquis de couleur dans ses seconds plans, représente imparfaitement l'esprit le plus synthétique de notre école, le plus capable de style et de vastes pensées. On regrette de ne pas voir ici le peintre Virgilien des pastorales alpestres, ce noble esprit de portée universelle.

Le subtil coloriste Bonnard nous traite, lui aussi, comme des spectateurs de seconde catégorie. Ni son *Jardin sauvage*, ni sa *Femme à la chatte*, ne donnent une idée suffisante de son art vivace et chatoyant.

Le *Portrait de Madame L. F.* par Charles Guérin est en revanche une œuvre mûrie, excellente d'observation, d'expression très nuancée. La figure en blanc se modèle souplement sur des verdures par des gris teintés de rose et de vert : peinture robuste et fine de qualité exquise.

L'apport d'Henry Ottman est fort



DIRIKS. — LE FJORD



Photos Goupil.

ESPAGNAT. — LE GOUTER AU JARDIN

sérieux et nous met en présence d'une personnalité intéressante, quoique non complètement dégagée. La couleur est forte et fine ; la composition manque parfois de plénitude ou d'équilibre. Mais l'intention délicate se fait jour dans un *Arc-en-ciel*, dans cet *Après-midi au jardin*, bien dessiné par l'ombre et la lumière, bien chantant dans ses rouges orangés et ses verts, où les personnages s'installent à leur plan, vrais, naturels, charmants.

Friesz est un fougueux, un véhément. De son coloris grave, le mouvement, la vie, la passion jaillissent avec impétuosité. Dans son *Paysage du Jura* aux plans robustes, aux tons gras et pleins, passe un souffle du drame. Le panneau de *la Guerre* est comme un tympan de jugement dernier où diables et anges, élus et damnés, à moitié pris dans la pierre se dégagent avec effort. Sur ce mur de légende des formes vagissantes aspirent à l'être, des figures héroïques ou scélérates se détachent, élan de victoire, stupeur de honte, gestes passionnés de femmes, jolie frimousse d'enfant : c'est un puissant chaos, une fantaisie faite de licence et d'ardeur.

Wlaminck a de fortes sensations, une vigueur trop peu disciplinée; ses paysages ont quelque chose de catastrophal ; je préfère ses fleurs.

Chez Dufrénoy la couleur est à la fois opulente et fine. Dans le *Vieux Bussana*, l'harmonie des ocres, des gris verts et des bleus est de la plus rare qualité, sous la chaude atmosphère du Midi. Dans la *Marine de San-Remo*, tragique arrivée de la mer, la puissante impression d'ensemble s'enrichit d'exquis détails comme la crête ivoirine des vagues; œuvre com-



MARCEL GAILLARD. — FENÊTRE A CASSIS



Photo Druet.

LEBASQUE. — SUR LA PLAGE

plète forte et précieuse à la fois. — De sa Provence, Girieud nous rapporte lui aussi des paysages amples, aériens, baignés de sénérité chaleureuse. Ses lithographies empreintes de grâce vénitienne attestent son savoir et son beau sentiment de la légende.

D'une sûre volonté Le Beau fait saillir les traits essentiels et l'ossature des choses. Ses paysages fortement assis, le *Tubang*, le *Col* et cette *Côte d'Albanie*, si joliment tachée, vivent par le choix des lignes et des valeurs. L'intensité suggestive du dessin évoque le tout et produit la conviction.

Louis Charlot nous raconte sa province. Tout n'est pas d'égale valeur dans son exposition. Le *Village en Morvan*, plaît par la grandeur simple de l'effet, le *Village sous la neige*, d'un fier dessin, nous communique un frisson tragique. Il semble que l'artiste ait senti passer sur sa chair le souffle rude ou tendre des saisons. Chez lui, la neige n'est pas un décor, mais un élément redoutable; le ciel noir pèse sur la mort de la terre.



Photo Brod

VALDO BARBEY. — COMPOSITION

Le Comtois Zingg a trouvé dans la grandeur austère de l'Auvergne les éléments de son art. Femmes et enfants fleurissent de leur grâce robuste le décor solennel : l'âpreté se mêle à la douceur en ces belles géorgiques. Dessinateur et graveur en couleurs, Zingg nous révèle encore une verdeur, un nerf d'exécution qui donnent un charme très vivant à sa *Promenade dans la neige*, à ses *Soldats en Alsace*, à ses *Labours auvergnats*.

Le paysage se présente ici sous des formes très diverses. En général, la recherche de la synthèse succède aux analyses de l'impressionnisme. Certains, comme Claude Rameau, prolongent avec talent la tradition de 1830. Son *Coup de soleil avant l'orage* est d'un effet piquant et large, sa *Plaine de Gilly-sur-Loire* ouvre largement l'espace. Une solide peinture d'Urbain, *Bords d'une rivière bretonne*, a de la richesse,



Photos Goupil.

FOUJITA. — LA VIE ÉTERNELLE

grassement et librement un *Bouquet des Champs*, Charavel expose un bon *Coin de table*, Madame Crissay de soyeuses tulipes, Geneviève Seguin de douces marguerites, Marie Arbey de fraîches roses. « Qu'un enfant répète exactement le geste paternel, c'est une nouveauté dont on ne se lasse pas de s'émerveiller ». Cette phrase de Carrière m'est revenue à l'esprit dans la petite salle où les œuvres de ses filles Lisbeth, Marguerite et Lucie rappellent les dynasties d'artistes fréquentes dans la vieille France. Les fleurs de Lisbeth, ont un charme spirituel et tendre ; la riche sonorité des roses et des chrysanthèmes s'approfondit en se voilant dans la chaleur du « home ». Lucy a sa manière faite de tact et de réserve un peu mystérieuse. Des pivoines, une rivière bretonne, une figure où les roses et les gris sont d'une distinction rare attestent une finesse personnelle. La générosité de l'instinct donne aux gravures en couleurs de Marguerite, vigueur et plénitude.

Charlotte Gardelle a dessiné délicatement et peint dans un émail transparent l'émouvant portrait de Madame Apollinaire. C'est une des meilleures figures de ce Salon. Je citerai aussi la *Femme au manchon* de La Quintinie, l'*Annonciation* de Mainssieux, les *Enfants couchés sur l'herbe* de Mademoiselle Lanoa, les *Baigneuses* de Victor Dupont, le *Repos sur la terrasse* de Dulac, un *Portrait de jeune fille* d'Edy Legrand,

mais un peu de lourdeur. Souple et finement accordé dans ses gris bleus et ses verts, le *Grand vent* de L. Chevalier est une chose charmante. Nombreuses sont les œuvres de talent que je puis seulement citer : les paysages larges et vrais d'André Fraye, ceux de Jacques Blot, de Carlos Reymond, les *Pins au couchant* de Paviot, *l'Après-midi à la Frette* du fécond dessinateur Le Petit et sa fraîcheur aérienne, le *Dégel* de René Juste, si joyeux de couleur, et son *Porche vert*, les sonorités argentines de Barcet, les décors lumineux de Charmaison, les fermes constructions de Céria, le *Paysage dans la Montagnette* de Chabaud, le *Val d'Ajol* de Madame Doillon-Toulouse, la *Vallée* de Pia, celle de Frank, le *Rouen* de Dumont, les *Lacs* de Parent, les vues de Bretagne de Périnet et celles des Besnus, les *Peupliers* de Wilder, les vues spacieuses et vibrantes de Le Bail, le *Soir doré* de Suzanne Pichon, le *Montmartre* de Suzanne Valadon, les *Neiges* de Bonhomme et de Fernand-Trochain, le *Pont d'Austerlitz* d'Asselin et le *Pont-Neuf* de Renefer, la douce *Colline* de Lepreux, et la *Provence ensoleillée* de Seyssand, la *Maison blanche* de Geo Page et le joli *Paysage à l'ombrelle* de Stoltz.

Parmi les peintres de nature morte et de fleurs, Foucaut est ferme et fin, Villard fort et délicat dans sa *Coupe verte* et ses *Oranges*, Georges Menier a peint



HENRY OTTMANN. — APRÈS-MIDI AU JARDIN



Photos Goupil.

HENRI MATISSE. — LE THÉ

un *Nu* de Rousselin, la *Jeune fille aux fleurs* de Maës.

La manière âpre et savante dont Hermann-Paul commente en ses bois la gouaillerie des chansons populaires nous amène à la section du Livre, où l'on retrouve sa verve incisive dans les illustrations de *la Danse macabre* et du *Gargantua*. Il faudrait une étude à part pour rendre justice au vigoureux talent de Bernard Naudin, à l'archaïsme ingénieux de M. Déthomas, au riche et riant caprice de Robert Bonfils, à la solidité de P. Collin, à la grâce neuve de Carlègle, à la force de Lebédief, à la fantaisie d'André Hellé, l'enchanteur des petits. J'en profite pour signaler un panneau décoratif, charmant de rythme et de coloris, le *Char* d'Hébert-Stévens, les vives aquarelles de Carrère, les gravures de Roger Grillon et ses aimables *Nymphes*, l'humour entraînant de Le Scouezec dans son *Bal du 14 Juillet*, et l'humour délicat de Renée Pentecôte en son *Enfance de Jupiter*.

Le cubisme peut être un procédé d'étude apte à faire apprécier les volumes; poussé à bout, il me paraît une solennelle niaiserie. A. Moreau nous montre dans un dessin le parti qu'il en sait tirer. Son *Raid aérien* vaut par la solidité des figures et le groupement naturel; l'expression reste incertaine. Je retrouve dans le *Soir* de J. Marchand deux femmes à la fontaine, un cavalier qui les domine, découpé sur le ciel, une juste observation des gestes, mais une lourdeur et un manque d'atmosphère.

Valdo Barbey, qui n'arrive pas à grouper suffisamment cinq figures, réalise au contraire une *Composition* harmonieuse avec ce goûter champêtre, où les jeunes femmes, la nature morte sont d'un sentiment grave et pur. J'aime aussi son *Couple* de danseurs, d'un rythme heureux, d'une grâce innocente. Dunoyer de Segonzac, dont l'*Etable* est décidément trop engluée dans la pâte, prend sa revanche avec un bouquet d'une sombre richesse.

L'apport des étrangers n'est pas négligeable. La cité hospitalière voit et verra encore affluer les jeunes talents. C'est une tra-



J. MARVAL. — UN GOSSE DE CHAUNY



Photos Goupil.

LE BEAU. — CÔTE D'ALBANIE

dition pour les Scandinaves de puiser à nos sources sans perdre leur accent personnel. Le norvégien Diriks, grand assembleur de nuages, fait glisser d'un ciel tragique la lueur blême qui miroite dans les flaques de la route, après l'orage, et qui approfondit la majestueuse entrée du fjord. Il y a finesse et largeur en deux toiles d'Heiberg *Intérieur* et *Dans le jardin*. Une noble simplicité et le sens des physionomies recommandent les *Filles provençales* de Sörensen. L'art anglo-saxon nous apporte le gracieux portrait de *Hazel in rose and Gold*, par Lavery, les douces harmonies de Morrice, le *Goûter* d'Edith Sealy qui sympathise comme Dickens, avec les mines hâves et chiffonnées des enfants de Mobility, les vivants dessins du gallois Given John et son délicat portrait de *Mère Poussepin*, la *Femme au drap rouge* de O'Conor, vigoureuse étude de nu. D'Amérique nous viennent Oberteuffer dont la *Notre-Dame* est d'une grandeur imposante; Cameron Burnside qui traite le même motif avec finesse; Barlow Brewster qui donne une jolie couleur légendaire à sa *Pêche miraculeuse*, Gihon et ses vibrants paysages, Grace Ravlin et son délicat *Pot bleu*.

La contribution des Slaves n'est pas moins importante. Je ne puis que signaler en quelques mots la forte saveur des œuvres de Tarkhoff, de ses paysages, de ses fruits; le sentiment pénétrant de Kousnetzoff; l'âpre vigueur de Mela Muter; la souplesse de Madame Alexandrowicz à surprendre les gestes des félins; la gravité de Peské, les paysages finement sentis de Rubczak et de Buyko, le *Portrait d'artistes*, aux visages bien caractérisés par Bilite, une charmante figure d'Eberl, *Au Balcon*. L'Espagne met en ligne la fantaisie désinvolte de Garcia Benito, piquant évocateur des galanteries romantiques et de la plus récente modernité, le Japon l'art subtil de Foujita, l'Argentine la couleur fleurie d'Alcorta, l'Uruguay l'exotisme amusant de Castellanos. La Suisse a son accent très spécial. J'avoue que je ne puis approuver le goût cruel de Vallotton quand il nous montre Orphée dépecé par les femmes thraces. Il me semble qu'on déchire les vivants et qu'on dépèce de la viande et c'est, hélas, de la viande, non de la chair, que nous exhibe ce réaliste inapte au lyrisme. Que ne s'en tient-il à sa peinture familière, d'un charme précis et d'un timbre original. L'art de Fornerod respire la santé; l'humour pince-sans-rire de Borgeaud



LAPRADE. — LES BLÉS

touche au but; les *Deux clients et la bonne*, le *Banquet du 14 juillet* et le *Jeu de boules*, peints avec largeur et justesse, sont d'un comique savoureux.

La Belgique est bien représentée par les paysagistes Barwol et Verhœgen, la Hollande par le fin Van Hasselt, la Grèce par le brillant Parthénis et le solide Kogevinas.

Je n'ai pas à présenter aux lecteurs des *Arts* le statuaire Joseph Bernard. Ils le connaissent par la belle étude de Gabriel Mourey. Il auront la joie de retrouver, dans un bronze fier comme un Donatello, la *Jeune fille à la draperie*. Ils n'apprécieront pas moins une *Jeune bacchante* taillée directement dans la pierre, ces beaux plans, cette plénitude souple de la forme, et surtout cette grâce innocente et farouche, pure comme la flore des montagnes. Joseph Bernard est un maître de haute tradition. Son art substantiel et ingénu, libre et discipliné, est empreint de tranquille noblesse : il unit la naïveté de l'enfant à la sagesse du vieillard.

Le portrait du romancier Gaston Chérau par A. Marque, est une œuvre de haute valeur. La justesse des accents, l'intensité de la vie intérieure, l'expression succincte de la pensée et du caractère persuadent de le ranger à la suite des portraits de Rotrou, de Gérôme ou de Dalou. Comme l'atteste son buste de M. H.-P., Pimienta sait lui aussi faire passer dans la matière le souffle et l'animation de la vie. Une tête d'enfant taillée par Louis Doré dans la pierre, une autre de Biberstein, un portrait de femme par Reymond de Broutelles, un nu délicat et souple sculpté dans le marbre par Lamourdedieu, les simples et gracieuses statuettes de Fernand David et celles d'Yvonne Serruys, les œuvres fortes et calmes de Halon mériteraient de plus longs commentaires; mais il me reste à peine la place de citer les figurines par lesquelles Anna Bass nous révèle son talent plein de sève.



Photo Goupil

LAMOURDEDIEU. — AU FIL DES JOURS

Il faut conclure. On se laisse aller à noter les effets et l'on voudrait chercher la raison des effets. Pour cela l'espace manque et le recul. L'impression qu'on emporte de ce Salon est celle d'une multiplicité d'efforts, d'une vie tumultueuse et dispersée, mais enfin de la vie. Une certaine fermeté de volonté et le sens de la grandeur manquent évidemment à la plupart de nos peintres. Carrière avec sa sympathie généreuse disait de l'art d'aujourd'hui : « Les instants d'inquiétude et de trouble sont des périodes de reconstruction », et encore : « Les artistes d'aujourd'hui sont pleins d'ardeur; leurs recherches sont souvent fébriles, mais vivantes ». Je finirai sur cette pensée rassurante. Ce Salon est plus traditionnel qu'il ne semble. La tradition qu'il continue est celle que Puvis célébrait dans un toast fameux, celle qui par Delacroix, Corot, Millet,



Photos Goupil.

CH. GARDELLE. — PORTRAIT DE LA VEUVE D'APOLLINAIRE



VALTAT. — LA ROBE GRISE

Courbet, Manet a préparé l'avènement d'un art indépendant et vraiment moderne. Je dois convenir seulement que ce Salon est mal présenté, alourdi de non-valeurs et mêlant dans un absurde chaos l'excellent au grotesque. Il lui a manqué un tapissier, il lui a manqué une collaboration plus active des meilleurs. Pour le bon renom de notre art, on avait rêvé une assemblée unanime où Vuillard et Roussel, Signac, Luce et Puy, Maillol et Bourdelle auraient formé avec Flandrin, Marval, Guérin et quelques autres un faisceau de forces vivantes. Ce n'était qu'un rêve; sachons nous contenter de ce qu'on nous donne. Si main-



CAMOIN. — SUR LA TERRASSE

tenant nos directeurs de musées sont en retard d'un quart de siècle sur les marchands de tableaux et les amateurs, la chose n'est pas nouvelle, et c'est tant pis pour nos musées. Cela ne saurait empêcher les esprits désintéressés qui tâchent d'être clairvoyants et justes de faire accueil aux jeunes talents. La beauté sous tous ses visages a droit à notre amour; le reste est contingences.

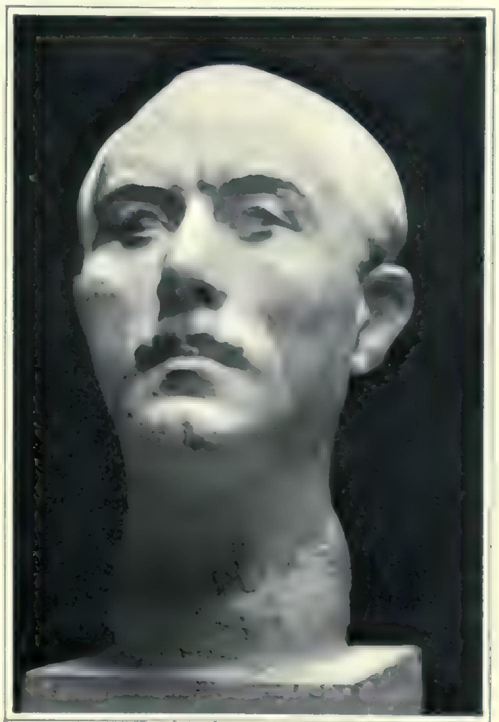
Le Salon d'automne aurait donc pu être plus riche, il aurait pu être aussi plus choisi et plus significatif. Dès qu'une voie nouvelle est ouverte, les moutons s'y précipitent. Chaque poussée de l'art, l'apparition de toute individualité un peu forte a déterminé une fureur de surenchères, un débordement d'insanités. Le symbolisme nous



Photos Goupil.

J. ZINGG. — FEMMES ET ENFANT

inonda jadis de cauchemârs amorphes et de visions délirantes. Qu'en reste-t-il aujourdhui ? mais où sont les Mages d'antan ? La découverte de Cézanne a troublé aussi bien des esprits : parce que l'amusant, le, savoureux, le grand Bonhomme d'Aix avait remarqué que toutes les formes de la nature tendant à la sphère, au cône, ou au cylindre, une géométrie cocasse à pris sur les toiles la place des figures souples et vivantes. Le kaléidoscope a charmé nos yeux d'enfant; il ne s'ensuit pas que des fantaisies prismatiques soient un régal suffisant pour notre maturité. Il y avait chez cette nature primitive, chez ce passionné partiellement trahi par ses organes, une logique, une puissance et une douceur d'exécution qui, dans ses œuvres achevées, nous enchantent. Il savait ce qui lui manquait pour réaliser son rêve obstiné : celui dont on a pu dire qu'il était la peinture vivante, serait le premier à rire des larves qui prétendent le continuer en le parodiant. Ce n'est pas ses manques trop visibles que l'on devrait imiter : c'est de son esprit qu'il faut s'inspirer. Il aurait voulu reconstruire un art classique avec des moyens nouveaux, en éliminant tout ce qui était rhétorique surannée.



G. PIMIENTA. — BUSTE DE M. H. P...
Platre

Il visait à la simplicité, à la grandeur, aux effets puissants et concentrés. Son effort incomplet, outre quelques morceaux magnifiques, a laissé une trace dans l'esprit de ceux qui ont su comprendre. Sa pensée s'est revélee peut-être plus féconde que sa main. Celui qui a dit : « Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude », a remis en honneur une vérité que le Titien, Tintoret et Vélasquez auraient approuvée. Vouloir refaire Poussin sur nature n'était pas une ambition médiocre, et parmi les meilleurs d'aujourd'hui, plus d'un n'en est pas éloigné. Le peintre Emile Bernard, qui fut son disciple ignoré et son ami des derniers jours, a trouvé la formule qui résume le mieux son action.

« Cézanne est un pont, jeté au-dessus de la routine, par lequel l'impressionnisme retourne au Louvre et à la vie profonde ». — Voilà bien en effet ce qui a manqué à cette école brillante, saine et vigoureuse qui a fait passer sur la toile tous les souffles, tous les reflets de la nature et la fleur délicieuse des apparences, art tout phénoménal et qui n'atteint pas le fond des choses. — Un Renoir, un Pissarro, un Monet, nous ont donné trop de joie pour que nous songions à diminuer leur valeur. Ils ont été de puissants et délicats ouvriers de peinture, mais leurs œuvres qui enchantent les yeux, n'emmènent pas l'esprit au delà de ce qu'elles montrent. Ce défaut d'ailleurs fut propre à toute une époque, submergée par les sensations et dont la pensée vivait au jour le jour. L'incompréhension, la haine du passé n'avaient alors d'égale que l'impuissance à généraliser. Les naturalistes avaient hérité, d'un romantisme inférieur, la phobie du classique. Les jugements d'un artiste tel que Daudet sur Racine ont quelque chose de déconcertant.



Photo Druet.

O. FRIESZ. — LA GUERRE (1914)

Le manque de portée dans l'esprit assignait des limites à cet art éblouissant et court. Il fallait en sortir, et, comme il arrive toujours, on se rejeta à l'extrême. Le symbolisme faillit sombrer dans l'abstraction. Un ingénieux artiste prétendait mettre la nature à la porte et s'enfermer dans les musées. La nature entra par la fenêtre de son atelier, mais lui garda tout de même un peu rancune de ses mépris aristocratiques. Enfin, l'on comprend aujourd'hui que le culte des Maîtres est en plein accord avec l'étude passionnée de la nature. C'est par elle que ceux-là furent grands. Il s'agit de retrouver en eux, par delà les conventions de leur temps, ce qui les rattache à la maîtresse éternelle. La haute culture de l'esprit, l'art de généraliser les formes et les tons n'enlèvent rien, chez un Jules Flandrin, à la fraîcheur des sensations. Une très noble tradition se renoue ainsi sous nos yeux; sans doute elle ne fut jamais rompue, grâce à Puvis et à Carrière. Mais Puvis est déjà loin, et Carrière semble délaissé. Il l'est maintenant, comme il le fut de son vivant où sa grandeur, ignorée des uns, paraissait menaçante aux autres. Il reste en somme aussi peu compris de ses contemporains que Rembrandt le fut des siens; il est au-dessus de son temps, comme le maître d'Amsterdam, sommet isolé et sourcilleux dont l'avenir seul découvrira pleinement la mystérieuse beauté.

On peut faire confiance à la jeunesse qui s'élance à son tour à la conquête de vérités inconnues. Elle compte des personnalités assez fortes pour inscrire des pages éternelles dans l'histoire de l'art français. Pour que la nouvelle volée prenne tout son essor, il faut seulement qu'elle s'évade hors des petites chapelles et prenne hardiment le large. Le grand air assainit tout. Je ne puis cacher qu'une impression fâcheuse, et qui n'est pas absolument sans cause, flotte autour des plus récentes gloires, quelque chose comme une vague odeur de réclame et de mercantilisme. Trop de managers s'interposent entre le public et l'art d'aujourd'hui. Je sais bien que la faute en est surtout à l'indifférence officielle. Pas plus aujourd'hui qu'hier les artistes qui méritent les grandes tâches n'y sont conviés : en revanche nos musées de province continuent à s'encombrer de

ces toiles démesurées où s'étale le plus plat réalisme photographique. Les suiveurs sont partout, les maîtres nulle part. Jamais l'art officiel n'a été plus misérable que depuis une quarantaine d'années. Si l'on découvre quelque toile intéressante, on peut être à peu près certain qu'elle provient d'un achat posthume ou d'un legs privé. Les artistes, dénués de leur appui naturel, s'adressent ailleurs et l'on ose à peine le leur reprocher. On a raillé jadis les hoplites académiques qui, rangés devant la Bourse, croyaient défendre le Parthénon. Il n'est pas à souhaiter qu'aujourd'hui la spéculation prime l'idéal.

Quelques mots sur l'exposition rétrospective de Rodin. Nous avons revu de vrais marbres du maître et le Balzac, cette pierre levée, d'un caractère si dominateur. Je notais il y a vingt ans son air de tranquille assurance; il me semble qu'il n'en a rien perdu.



Photo Goupil

E. GAUDISSART. — L'OASIS ENCHANTÉE



A. MARQUET. — NU

Je ne finirai pas sans rendre un hommage de tendresse respectueuse et reconnaissante aux artistes morts pour la patrie. C'est à leur sacrifice que nous devons la liberté de l'art et de la pensée dont ils veulent que les vivants fassent bon usage. La liste, hélas! est trop longue; il faut choisir et je saluerai tout au moins les noms de Gourdault, de Plauzeau, de Bonneton, de Cazin, de Lemercier, de Destiem, de Pégot-Ogier, de Tripet, de Jourdan, de Georget, d'Alfred Pichon, de Schnerb, de Wasley et de Beclu, tous ces jeunes talents coupés dans leur fleur.

Il me reste juste la place pour réparer deux oublis involontaires. La *Fenêtre à Cassis* de Marcel Gaillard est singulièrement ferme de plans et de valeurs, et le *Nu* d'A. Marquet est, comme on peut s'en assurer, une œuvre d'un fier et puissant caractère qui atteste la belle volonté d'un artiste savant, souple et varié.

MAURICE HAMEL.



PAVEMENTS DE LA CATHÉDRALE DE TÉROUANNE (1285)

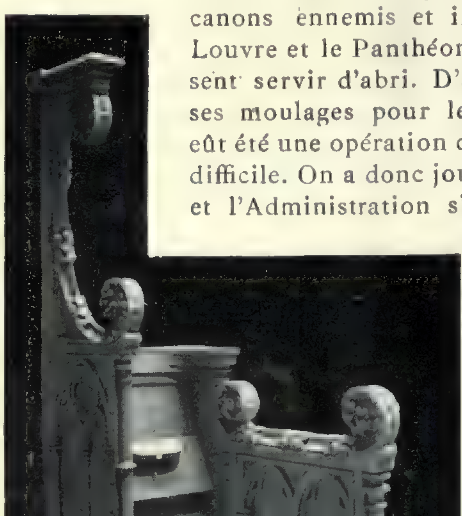
LE MUSÉE DE SCULPTURE COMPARÉE DU TROCADÉRO

pendant la Guerre

La guerre a fait notre patriotisme plus conscient et la fureur jalouse de nos ennemis, en s'acharnant sur des œuvres d'art, les a rendues plus chères à ceux-là mêmes que les gloires artistiques de la France laissaient indifférents.

Le Musée de sculpture comparée, sélection des plus beaux exemples de la statuaire, de l'architecture et de la décoration des siècles passés, est donc plus que jamais populaire et de plus en plus il attirera les visiteurs, car plusieurs des moulages qu'il renferme, ont malheureusement acquis la valeur d'originaux, par la destruction de leurs modèles.

Le Musée a traversé des heures d'angoisse, car le Trocadéro était un repère pour les avions et canons ennemis et il n'a pas, comme le Louvre et le Panthéon, des caves qui puissent servir d'abri. D'autre part, démonter ses moulages pour les porter en lieu sûr eût été une opération désastreuse autant que difficile. On a donc joué le tout pour le tout et l'Administration s'est contentée d'évacuer les dessins, aquarelles et clichés photographiques dont le Musée avait le dépôt.



STALLE DE NOTRE-DAME DE LAROCHE (S.-ET-O.)
XIIIe SIÈCLE

Ce devoir accompli, la vie suivit son cours au Trocadéro, la pénurie de charbon a seulement obligé à fermer les galeries l'hiver, le personnel non mobilisé continuant d'assurer le gardiennage et l'entretien. Cependant, lorsque le bombardement s'est intensifié, on s'est décidé à ne plus admettre le public dans un local de plus de 13 mètres de haut, couvert d'une toiture de vitres épaisses, dont la chute eût été extrêmement dangereuse.

Les collections, durant toute la guerre, n'ont cessé de s'accroître, tant par les travaux réguliers de l'atelier de moulages, que par les dons de généreux amateurs d'art.

Le Musée, on le sait, contient deux catégories de moulages, les estampages à un seul exemplaire, qui sont le plus grand nombre, et les pièces moulées à bon creux, qui peuvent être reproduites en grand nombre et sont mises dans le commerce.

A la fin de 1914, lorsque la statuaire du portail nord-ouest de Reims eût été saccagée par l'incendie de ses échafaudages et lorsque le pied du candélabre de Saint Rémi fut enseveli sous les décombres du Musée, d'où on le retira endommagé, il parut intéressant d'exécuter des moules à bon creux d'après les estampages que le Musée possédait du pied de candélabre et de deux statues détruites : la Reine de Saba et l'Ange souriant qui accompagnait saint Nicaise. Les creux de l'ange et de la pièce de bronze ont été réalisés dans les meilleures conditions avant la fin des hostilités; celui de la Reine de Saba sera exécuté.

Quant aux estampages, l'atelier de M. Pouzadoux en a effectué chaque année, comme en temps de paix, de très beaux exemplaires.

Au moment de la déclaration de guerre, un habile ouvrier d'art de l'équipe du Trocadéro, M. Grandvoinet, achevait à Tours l'estampage d'une travée complète et de quelques détails du cloître de Saint-Martin, Grandvoinet descendit de son échafaudage pour répondre à l'ordre de mobilisation; quatre ans il combattit en brave, recueillant les plus belles citations et c'est en brave qu'il est tombé, au printemps 1917, devant Amiens.

Le moulage du cloître de Saint-Martin avait été monté en 1916 dans l'aile de Paris, acquisition d'autant plus

intéressante que l'original, enclos dans un couvent, était peu accessible au public et que sa pierre de mauvaise qualité s'effritte chaque jour davantage.

D'après l'histoire manuscrite de Meynier, c'est de 1508 à 1512 que fut construit le cloître des chanoines de Saint-Martin de Tours et nous pouvons l'attribuer avec certitude à Bastien François, frère de Martin, maître de l'œuvre de Saint-Gatien, petit-neveu de Michel Colombe et maître lui-même de l'œuvre de Saint-Martin.

Seul, le côté méridional de ce cloître est parvenu jusqu'à nous, encore des ornements délicats sont-ils cruellement mutilés par les intempéries. Pour présenter une travée qui fût vraiment un enseignement, il a fallu prendre le parti d'estamper dans plusieurs portions les fragments de sculpture les mieux conservés et de les réunir dans le cadre architectural d'une seule travée. La sélection comprend, du reste, plus de motifs que n'en exigeait cette reconstitution et ceux qui n'ont pas trouvé place dans le morceau d'ensemble sont exposés à ses côtés.

On ne pouvait songer à mouler toute la voûte du cloître et le modèle ne présente en profondeur que la moitié de la large galerie.

Dans l'unique face du cloître qui nous soit parvenue, bien que l'aspect général soit très homogène, on discerne une différence de style entre les deux extrémités; la plus ancienne présente un décor presque flamboyant encore. Le moulage a été pris sur les travées du centre qui représentent le style moyen et la date moyenne de cet ensemble.



MASQUE FUNÉRAIRE D'AGNÈS SOREL.
Musée de Bourges

Dans chaque travée, une arche en plein cintre s'appuie sur de robustes piles, dont une corniche à l'antique coupe les contreforts au niveau des impostes. Au-dessus de chaque arcade court une frise de motifs ingénieux et variés, délicatement traités et deux médaillons circulaires à bas-reliefs occupent les écoinçons. Sur la frise règne un entablement coupé par les contreforts et surmonté d'une assise en talus ornée d'imbrications. Là s'arrête l'œuvre de la Renaissance, à l'exception des contreforts qui se prolongent. Le cloître porte aujourd'hui un étage du XVIII[e] siècle et nous ignorons la disposition primitive de cette partie haute. Je croirais volontiers que ce fut un second étage de galerie, sorte d'appentis léger comme celui qui subsiste au cloître de la Psalette.

La voûte semblerait une manière de compromis entre le système gothique et la voûte à caissons de l'antiquité. Entre les doubleaux puissants et entre l'arcade et la paroi de fond, sont bandés des arcs surbaissés formant de fines nervures

sculptées et déterminant des panneaux carrés beaucoup trop grands pour qu'une dalle suffise à leur remplissage. Ces panneaux ont reçu des voûtins appareillés et ne sont pas sculptés comme les caissons antiques, c'est au contraire, selon la tradition gothique, aux intersections des nervures que se placent des motifs de haut-relief. D'autres forment culs-de-lampe aux rencontres des nervures avec les arcs principaux. Le parti assez rare qui consiste à décomposer ainsi la voûte en rectangles et non en triangles n'est pas, comme on pourrait le croire, suggéré par le caissonnement antique. C'est une pratique gothique bien antérieure à la Renaissance, puisqu'on la constate dans une jolie salle souterraine, dernier vestige du château de Maintenay (Pas-de-Calais), qu'un petit chapiteau à feuillage, d'accord avec les profils des moulures, date formellement du xiv[e] siècle.

Le cloître de Saint-Martin de Tours est donc bien caractéristique de cette Renaissance française dont les promoteurs mirent longtemps à se dégager de l'empreinte gothique. Ils imitèrent l'antique comme beaucoup d'entre nous parlent les langues étrangères en pensant dans leur langue maternelle. Le procédé donne un résultat hybride qui manque rarement de saveur et a souvent du charme.

Bastien François avait-il vu des monuments romains ou s'était-il seulement pénétré de dessins italiens? Il serait curieux de le savoir; il fut, en tous cas, parmi les maîtres du début de notre Renaissance, un de ceux qui réalisèrent le mieux leur but. Le regretté Charles de Grandmaison, considérant ces arcades avec leur petite clef en forme de console, évoquait le souvenir de l'arc de Titus. La comparaison est juste et malgré la gracilité et le faible relief de ses ornements, le vieux cloître, avec ses piliers puissants, a du dehors un faux air de ruine romaine, accentué par les dégradations. Celles-ci, du reste, pourraient s'imputer à une trop consciencieuse imitation de l'antique. En effet, les corniches, au lieu d'être protégées par un talus à larmier, comme l'exigent les principes de l'art gothique et ceux du bon sens, ont un dessus plat formant angle droit avec le parement et fait à souhait pour produire des infiltrations et des éclatements. De laides feuilles de zinc y ont apporté un remède trop tardif.



STATUE FUNÉRAIRE, ÉPOQUE HENRI III
Église de Tilloloy (Somme)

Les bas-reliefs du médaillon sont d'un art médiocre, mais d'un agréable effet; quant aux frises et autres motifs courants, ils présentent les compositions les plus variées et les plus gracieuses et leur exécution est parfois d'une finesse exquise. Les clefs de voûte sont d'un effet décoratif bien entendu.

D'une façon générale, c'est de l'art italianisant très documenté, mais pourtant spontané et auquel le tempérament français a donné une souplesse et un charme particuliers.

Le cloître de Saint-Martin de Tours était certainement l'enclos du cimetière des chanoines et au centre devait s'élever un calvaire. C'est ce que rappelle une partie de son décor, où des ossements et les attributs de la Passion sont fréquemment répétés. Ces emblèmes de deuil font un singulier contraste avec les motifs mythologiques et académiques où se reflète le néo-paganisme des humanistes. Ces deux thèmes se côtoient et s'entremêlent, l'un chantant la joie de vivre, l'autre pleurant sur le sombre mystère de la mort. Cette alliance pourrait sembler bizarre, mais n'est-elle pas l'histoire même de notre vie de chaque jour?

Charles de Grandmaison et Paul Vitry ont l'un et l'autre reconnu dans le cloître Saint-Martin une des plus belles œuvres de la Renaissance. Au point de vue de l'histoire, il a aussi le mérite de la certitude de sa date et de son auteur. C'était donc un bon exemple à placer parmi le choix de modèles et de documents qui forment le Musée.

Il y voisine avec la fontaine de Beaune, où le même Bastien François collabora avec son frère Martin; en face se voit le tombeau des enfants de Charles VIII, élevé primitivement à Saint-Martin de Tours et en regard, les œuvres de Michel Colombe, oncle des frères François.

Au printemps de 1915, le Musée de sculpture comparée ouvrit la première exposition de photographies des monuments détruits par les Allemands; on y voyait les ruines émouvantes de Reims, de Soissons et d'un grand nombre d'églises de l'Est, de la Champagne et du Nord. En même temps, des étiquettes bleu clair très visibles, portant « statue détruite par les Allemands », furent placées sous les moulages dont les barbares ont détruit les originaux. Ces étiquettes resteront, car le Musée doit être un enseignement complet, il témoigne du génie de nos pères; il dira aussi le



JEAN DE CAMBRAI. — NOTRE-DAME LA BLANCHE, ET OURSONS, PROVENANT DU PALAIS DE JEAN DE BERRY.
MARBRE XIVe SIÈCLE. — *Musée de Bourges*

crime des éternels ennemis de la civilisation.

Cette même année a pris place dans les galeries du Musée une série d'estampages en papier du pavement incrusté de la cathédrale de Térouanne détruite en 1553 par les reîtres allemands au service de Charles-Quint. L'Empereur voulut qu'il ne restât plus pierre sur pierre de la ville française et ses ordres furent parfaitement exécutés. C'est sous trois mètres de terre à usage de champs que j'ai retrouvé les épaves de l'infortunée cathédrale. Le pavement du chœur, exécuté entre 1270 et 1285, était semblable à ceux de Saint-Omer et de la cathédrale d'Arras; analogue aussi au célèbre pavement de la cathédrale de Sienne. Il est en pierre calcaire de Marquise incrustée de mastic brun; les dessins au trait d'un très grand style, figurent des scènes bibliques, des sujets de genre, des caricatures et des dessins d'ornement, feuillage ou animaux. Les estampages ont été coloriés et donnent une reproduction parfaite de ces beaux et rares vestiges.



SOMMEIL DES APÔTRES. — TOMBEAU DE JEAN DE BERRI
Musée de Bourges

En 1916, grâce à l'obligeance de M. le comte de Lévis-Mirepoix, le Musée a pu faire exécuter à Notre-Dame de la Roche (Seine-et-Oise) trois moulages extrêmement intéressants.

L'abbaye, trop peu visitée, de Notre-Dame de la Roche, de l'ordre de Citeaux, fut fondée à la fin du XIIe siècle, par la famille qui en est encore propriétaire. L'église d'un très noble style français primitif et la salle capitulaire du XIIIe siècle, sont très remarquables, mais les stalles exécutées vers 1300 environ, sont un monument d'une extrême rareté en même temps que d'une rare élégance. Un siège et une belle parclose à rinceaux ont été moulés.

Le chœur de Notre-Dame de la Roche conserve trois remarquables effigies funéraires de ses bienfaiteurs et pour ne pas encombrer le sanctuaire, ces belles statues ont été dès longtemps, sinon dès l'origine, placées debout sous des dais d'une architecture simple, elles semblent monter une garde d'honneur autour de l'autel.

La statue de Guy II, de Lévis-Mirepoix, mort en 1260, a été moulée en entier, de celle de Guy III (1290) plus restaurée, on n'a moulé que la tête. Ce sont deux œuvres de premier ordre qui évoquent de façon émouvante la physionomie des chevaliers contemporains de Saint Louis. Émouvantes, elles le sont, car ces têtes sont des portraits, leur caractère individuel est indéniable.

On objectera qu'il est établi par des maîtres de la science que le portrait n'existait pas au XIIIe siècle. Il est certain qu'à cette grande époque, la statuaire préféra les types généraux et élimina volontiers de ses figures tout ce qui constitue la ressemblance d'un individu. Les effigies de ce temps sont souvent des figures idéales, mais ce fait étant reconnu, il reste que quelques figures dérogent à la règle et sont des portraits. Un historien du moyen âge aurait tort d'ériger en règle absolue, un fait plusieurs fois constaté, car le moyen âge fut infiniment varié. Il existe donc au XIIIe siècle quelques portraits, de même qu'à des époques éprises de portraits, comme la nôtre, on rencontre pourtant des effigies officielles qui s'écartent volontairement de la ressemblance. Nos monnaies et nos timbres-poste en fourniraient des exemples frappants. Or, quand le XIIIe siècle dérogea à ses habitudes d'impersonnalité, on peut supposer qu'il fit des images ressemblantes; donner à un Guy de Lévis, de qui l'on se rappelait les traits, la physionomie d'une autre personne, eût été une absurdité, qu'il n'y a pas lieu



OURSON PROVENANT DU TOMBEAU DE JEAN DE BERRI
Musée de Bourges

de supposer *a priori*. Au surplus, l'usage de mouler le masque des morts remonte aux Romains et s'est perpétué au moyen âge, comme tant de traditions romaines : le regretté Émile Berteaux a montré qu'on y avait eu recours en 1270 pour le tombeau d'une reine de France.

En 1917, des moulages furent exécutés au Musée de Bourges par les soins de M. Jossant, statuaire : ce sont le masque funéraire d'Agnès Sorel et deux groupes d'anges, qui, dans la chapelle du Palais de Jean de Berri, accostaient la statue de Notre-Dame la Blanche.

Cet important groupe de marbre est l'œuvre de Jean de Roupy, dit Jean de Cambrai, sculpteur attitré du duc. La Vierge, aujourd'hui à la cathédrale, fut moulée à son tour en 1918, sans la tête et les mains très mauvaises qui ont été rétablies au XIXe siècle. Ce qui reste du groupe épars est donc rassemblé au Trocadéro; on y a joint la tête mutilée de la statue tombale du duc, l'ours qui repose sous ses pieds et de très amusants groupes d'oursons qui s'ébattent dans l'encadrement d'une cheminée du palais ducal (aujourd'hui préfecture). Ces animaux pris sur le vif sont très certainement des études faites à la ménagerie du palais.

Au Musée de Bourges ont été moulés d'autres fragments du tombeau de Jean de Berri, chiffres et petit bas-relief du *Sommeil des Apôtres*, sujet bien approprié à un monument funéraire.

Ce charmant bas-relief offre au premier plan une figure accroupie et voilée qui rappelle singulièrement deux dessins de Vilard de Honnecourt et l'on peut se demander si son compatriote Jean de Cambrai n'eut pas entre les mains son célèbre album. Une autre présomption serait le cygne ajouté peut-être en regard de l'ours, pour former le groupe hétéroclite qui fut la devise du duc Jean.



SAINTE MADELEINE
Église de Genicourt (Meuse)

Et l'on peut aussi se demander si Notre-Dame la Blanche ne procède pas d'une inspiration septentrionale. Cette Vierge assise est fort différente des vierges qui se sculptaient en Berri au XVe siècle; par contre, elle ressemble à Notre-Dame de Boulogne, à qui Jean de Berri, devenu comte de Boulogne, par son mariage en 1389, eut une dévotion particulière : quand il fit refaire le grand portail de la cathédrale, il s'y fit représenter à genoux devant cette vierge miraculeuse.

Le Musée de sculpture comparée a voulu garder quelques souvenirs de l'émouvante exposition des épaves d'art du front organisée au Petit Palais des Champs-Élysées en 1917. Nous y avons moulé le buste de la statue funéraire d'une dame de l'époque de Henri III recueillie dans la malheureuse église de Tilloloy (Somme); la très originale draperie de pierre dont Ligier Richier orna le manteau de la grande cheminée de sa maison natale à Saint-Mihiel (conservée longtemps au presbytère de Han) et enfin la délicieuse statue de la Madeleine sauvée des ruines de l'église de Génicourt (Meuse).

Cette délicate figurine date-t-elle de la fin du XVe siècle ou du debut du XVIe, on ne saurait le dire, mais dans un siècle ou dans l'autre, peu d'œuvres ont un pareil charme. Elle n'a rien encore de l'italianisme de la Renaissance, et si elle a le réalisme du XVe siècle, l'artiste a exercé son naturalisme dans le sens de la beauté, de la finesse, de la distinction. Les mains et la draperie témoignent de sa science et de sa conscience, le costume est un spécimen des modes les plus recherchées dont se parèrent les Madeleine de l'époque flamboyante, il peut être comparé à celui des figures flamandes du même temps; le vase à parfums est la reproduction exacte d'un objet de toilette familier aux élégantes d'alors et que ne dédaigneraient pas nos aimables contemporaines.

ENLART

(A suivre)



Photo Goupil.

TRIBUNE DES ARTS

LA CONSTRUCTION DE LA TOUR DE BABEL

DESSIN ITALIEN DE LA COLLECTION MANZI

Parmi les œuvres d'art de haute valeur qui faisaient un Musée — et quel beau Musée, infiniment varié et séduisant ! — de l'appartement de la rue Pigalle, le connaisseur si délicat et passionné qu'était le regretté Manzi aimait montrer à ses visiteurs un très grand dessin à la sanguine, lavé de bistre, que voici reproduit ; il représente *la Construction de la Tour de Babel*, telle qu'on la voit dans la fresque du Campo Santo de Pise. Manzi n'hésitait pas à attribuer son dessin à l'auteur même de la fresque, à Benozzo Gozzoli, insistant sur certaines variantes dont nous parlerons tout à l'heure, mais peut-être aussi négligeant certaines considérations matérielles d'exécution, le tracé des visages, le caractère trop précis, sec et monotone des plis des draperies, un je ne sais quoi enfin, où semblent manquer la souplesse et la délicieuse naïveté de l'élève de l'Angelica. Nous n'irons donc pas aussi loin, mais il ne nous déplaît pas d'insister un peu sur un morceau de cette importance, ne serait-ce que pour rendre un dernier hommage au goût de celui qui avait su le découvrir.

On sait combien sont rares les dessins de Benozzo. J'en trouve dix-huit énumérés et décrits dans le splendide ouvrage de M. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, et je ne crois pas que ce chiffre se soit grossi durant ces dernières années. Ces dessins, presque tous de fort petite dimension (ils ne dépassent guère une vingtaine de centimètres), sont pour la plupart très simplement traités, mais



Photo Goupil.

avec une beauté de lignes exquise, une grâce légère et riante, qui font songer au plus spirituel des narrateurs vénitiens, à Carpaccio.

L'immense composition qui se déroule comme une tapisserie (et quelles merveilleuses tapisseries ne pourrait-on point tisser d'après les fresques du Campo Santo !), se retrouve dans le dessin de la collection Manzi, sans que rien y soit oublié. Une ville magnifique, Babylone (ce nom est inscrit au-dessus de l'une des portes), forme le décor du fond, tout en édifices où se mêlent les styles et les époques, de l'antiquité jusqu'à la Renaissance. Tours et clochers, coupoles, frontons de temples, colonnes et pyramides, nous rappellent la Rome des Césars en même temps que la Florence des Médicis. Voici la pyramide de Cestius et la mausolée d'Hadrien, la colonne Antonine, le palais de la Seigneurie de Florence et le palais Riccardi, le Panthéon et Sainte-Marie des Fleurs. Et, à gauche et à droite, tout le peuple babylonien, avec le gigantesque Nemrod qui fait face aux Médicis (le vieux Cosme, le Père de la Patrie, est à leur tête, suivi de Pierre, de Laurent et de Julien), avec les seigneurs, les artistes et les écrivains florentins, s'est rassemblé pour assister solennellement à l'édification de la Tour, dont les murailles de brique et la grande porte cintrée se dressent au centre de la fresque, derrière l'échafaudage, les poutres, l'échelle et les planchers où se pressent et s'agitent les maçons, gâchant le mortier, maniant le fil à plomb et la truelle. Des arbres, cyprès et orangers, dressent leurs boules ou leurs cônes des deux côtés de la Tour.

Il faut remarquer que dans le dessin, à la différence de la fresque, ces arbres sont représentés ébranchés, sans doute pour permettre une étude plus minutieuse des architectures ; et aussi qu'une importance plus grande est donnée à la construction centrale, dont la partie supérieure apparaît de dimensions plus développées que ne le comporte la fresque ; proportions défectueuses d'ailleurs, les ouvriers campés sur l'échafaudage n'étant manifestement pas à la distance qu'il faudrait du spectateur. Ces variantes ne sont pas sans ajouter quelque intérêt au dessin ; et il serait imprudent, sans doute, d'en tirer des conclusions plus précises, mais un problème reste posé, et l'on comprend fort bien qu'il n'ait pas échappé à la sagacité de l'érudit collectionneur.

ANDRÉ PÉRATÉ,
Conservateur du Musée de Versailles.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Le temps marche et dans sa course quotidienne, les événements nous apparaissent comme chassés les uns par les autres. Nous négligeons ainsi de prêter attention à l'histoire de notre époque.

Ce préambule expliquera pourquoi nous avons été heureux de reprendre la chaîne des événements au début de la nouvelle année artistique.

Septembre. — Ce mois a été marqué, le 16, par un fait de grande importance sur les destinées du gouvernement des arts en France : nous voulons parler de la nomination de M. Paul Léon à la direction des Beaux-Arts. La création de cette direction unique, suivant M. Louis Marin, le rapporteur du budget des finances, « n'est que le prélude d'autres réformes » relatives à l'ancien sous-secrétariat des Beaux-Arts. En effet, et comme pour commencer ces réformes, nous avons connu peu après une décision modifiant l'enseignement de l'École des Beaux-Arts. Cette décision aura pour conséquence de supprimer le « professorat à vie », qui était la règle autrefois; elle nomme à l'Ecole, un certain nombre de professeurs, mais pour cinq ans seulement. Ces nominations peuvent être maintenues pour une période d'égale durée. Les professeurs nommés sont : MM. Ernest Laurent, peintre; Jean Boucher et Carli, sculpteurs; Jaussely, Pierre André, Pontremoli, architectes; Louis Hourticq, chargé du cours d'histoire générale de l'art; un atelier de fresque est créé, dont M. Paul Baudouin devient titulaire.

Le 19 septembre est votée, à la Chambre, une loi en faveur des artistes : celle du « Droit d'auteur ». Elle établit un pourcentage qui sera perçu « sur celles de leurs œuvres qui passeront en vente publique ». Le rapport de M. Léon Bérard déclare : « Cette réforme ne doit pas apparaître comme une nouvelle et lourde charge capable d'inquiéter les acheteurs et les vendeurs. Les artistes seraient les premiers à souffrir de ce genre de trouble ».

Les expositions n'ont pas manqué, même pendant cette période de vacances. L'exposition des Arts appliqués, alsaciens et lorrains, ouverte au Musée Galliera, continue d'attirer un public curieux de connaître les ressources artistiques de nos deux belles provinces retrouvées. Au Pavillon de Marsan, une exposition, organisée par la Renaissance des Cités, présente des plans d'aménagement et d'esthétique « urbaniste », le mot et la chose sont à la mode.

On nous montre également, au Pavillon de Marsan, une exposition des tapisseries dites les « chasses de Maximilien ». Les tapisseries ont occupé particulièrement l'attention, ce mois, car, à Beauvais, Jean Ajalbert a exposé les trésors du Musée de la manufacture.

La critique fut, à la fin de ce mois, conviée à Sarrebrück où le Staatsrat avait invité les alliés à une manifestation artistique et commerciale. Si l'exposition commerciale fut réussie, il n'en fut pas de même, on peut le dire sans ambage, de la manifestation artistique. Celle-ci manqua à la fois de cohésion, d'ordre et d'organisation. Pénible constatation pour la critique qui retrouva en revanche la discipline allemande dans la préparation de la section Sarroise.

Novembre. — On apprend que le jardin de Rodin est menacé; on voudrait le transformer en square; les artistes protestent.

Une campagne très chaudement menée, notamment par M. Armand Dayot, contre la laideur des monuments nés de la guerre, provoque l'ouverture d'un concours, par un journal qui prend le titre de « *l'Art funéraire et commémoratif* ». Il pose la question : « Quelle est la commune de France qui aura le triste privilège de posséder la plus grande « horreur de l'après-guerre ? »

Sept expositions particulières sont ouvertes ce mois. Hermann Paul nous montre des gravures sur bois. Le métier du bois, simplifié comme il se pratique aujourd'hui, accentue ce qu'il y a chez lui de netteté constructive. Une rétrospective des œuvres inédites de Paul Gauguin, n'ajoute rien à notre sympathie pour cet étrange et savant artiste, pas plus d'ailleurs que la publication récente de ses lettres à Daniel de Monfreid (si l'on met à part la curieuse préface de Victor Segalen). Une autre rétrospective, celle de La Gandara, nous a paru si appauvrie des pièces de choix, à savoir les meilleurs portraits, images du temps d'avant-guerre, que nous n'avons pu y prendre grand plaisir. Le *Don Quichotte*, exposé autrefois au Salon, n'a pas plus d'intérêt.

Une exposition d'Art Nègre nous est présentée avec fracas, nous aimerions à savoir simplement s'il y a *un* ou *des* arts nègres?

Nous avons vu également deux statuaires, dont l'un est mort à la guerre, J. Wasley, un jeune qui promettait et dont on a réuni des études, et Joseph Bernard. L'œuvre de ce dernier, déjà importante, nous apparaît malgré sa valeur chercher surtout l'originalité par un procédé consistant à refuser de serrer la forme pour conserver le volume.

L'Arc-en-Ciel, joli titre pour une société de peintres, a groupé des œuvres de Français et d'étrangers dans le but de conserver après la Paix les liens qui unissaient la France à ses alliés pendant la guerre. Mademoiselle Jane Mary Barbey et Miss Alic White, les deux présidentes de cet intéressant groupement, avaient réuni un ensemble d œuvres d'une grande unité d'aspect.

Ce même mois, les artistes américains ont exposés au Luxembourg. Très intéressante exposition à notre point de vue français. Elle nous convainct, que nos amis d'Amérique sont tributaires de notre Ecole Française, la preuve n'est pas à faire, d'ailleurs; l'influence française sur l'art américain n'étant pas niée aux États-Unis. La décentralisation artistique deviendrait-t-elle une réalité? Il faut le souhaiter; quoi qu'il en puisse être, nous avons vu cet hiver se multiplier les expositions d'un caractère régional, expositions d'Art Champenois, Peintres d'Armor, et Salon d'Art Auvergnat. Ces manifestations n'auront de valeur, bien entendu, que lorsque leur point de jaillissement sera réellement provincial; aujourd'hui on peut dire qu'elles ne sont encore que des étiquettes hâtivement collées. Mais il faut avoir confiance dans l'avenir.

Le 27 octobre, Alfred Roll, président de la Société Nationale des Beaux-Arts, est mort.

Novembre. — Les salles du Grand Palais ont été concédées à la Société des Artistes Indépendants. Quelques modifications ont eu lieu dans le bureau de cette Société. Paul Signac est néanmoins toujours président. Un syndicat professionnel des arts graphiques et plastiques est créé dans le but de « défendre, en toutes circonstances, sur le terrain économique et social, les intérêts professionnels, moraux et matériels des artistes ».

Au Petit Palais, la Ville de Paris convie ses habitants à la très intéressante exposition des vitraux de ses églises, descendus pendant les bombardements.

Nous avons visité quelques expositions particulières de jeunes, ce mois de novembre; Picasso d'abord qui semble avoir renoncé au cubisme, et qui nous a prouvé qu'il pouvait, quand il le voulait, être un dessinateur précis : les œuvres qu'il nous a montrées vont de la technique de Ingres à celle de Courbet. Kisling, comme Jean Marchand, exposent à des dates rapprochées, et doivent être également rapprochés par le critique, ils dépouillent la peinture de tout un côté de métier qui faisait valoir la touche.

Ubaldo Oppi et Maurice de Lambert exposent ensemble. De Lambert, graveur sur bois, possède le métier le plus émouvant, ses eaux-fortes savent extraire toute la poésie d'un paysage, il demeurera peut-être un des meilleurs traducteurs du charme d'Aix-en-Provence. Oppi, italien, a repris, et c'est chez lui mieux qu'une simple originalité, la technique des vieux maîtres de l'Ombrie, telle de ses œuvres : *le Prisonnier*, par exemple, nous a parue à cause de cela, plus expressive, plus proche de l'âme. J'allais oublier Jacques Nain qui nous montre que, comme animalier, il pourra désormais compter à côté de Jouve.

Décembre. — Un remaniement ministériel à la suite des élections s'est produit. M. Léon Bérard remplace M. Lafferre au ministère de l'Instruction publique. M. Léon Bérard est un grand ami des artistes, tous les efforts de l'ancien sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts sont dirigés vers l'amélioration de leur condition sociale.

Une exposition commencée en novembre se poursuit ce mois avec un grand succès, celle des œuvres de T. Austen Brown, un des meilleurs représentants de l'Ecole Anglaise de Picardie. De Madame E. C. Austen Brown, des gravures sur bois, en couleur d'une sombre richesse de tons.

Quarante expositions depuis le début de cette année artistique, c'est assez pour conclure que la vie artistique reprend avec intensité, et que l'Art Français n'a pas trop souffert de la guerre.

JEAN-GABRIEL LEMOINE.

Directeur : M. JOYANT. GOUPIL ET Cie, Éditeurs-Imprimeurs. — Imprimerie MANZI, JOYANT ET Cie, Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 24 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 27 fr. — ÉTRANGER, un an, 32 fr., recommandé 35 fr.

N° 180

LES ARTS

MUSÉE DU LOUVRE



Photo [illegible]

RELIQUAIRE DE L'ÉGLISE DE JAUCOURT, AUBE

LES ENRICHISSEMENTS DU MUSÉE DU LOUVRE PENDANT LA GUERRE

DIRECTION & RÉDACTION
15, Rue de la Ville-l'Évêque, PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS, 1 AN : 24 fr.
DÉPARTEMENTS, 1 AN : 27 fr.
ÉTRANGER, 1 AN : 32 fr.

ABONNEMENT & VENTE
15, Rue de la Ville-l'Évêque, PARIS

PRIX NET : 3 fr. ; Etranger : 3 fr. 50

LES ARTS

N° 180



Photo Pennette.

TAPIS DE PERSE (XVI[e] SIÈCLE)

Donation J. Peytel



Photo Demotte.

LE NAIN. — REPAS DE PAYSANS

LES ENRICHISSEMENTS DU MUSÉE DU LOUVRE
pendant la Guerre

AVANT-PROPOS

La résurrection intégrale du Louvre étant un fait virtuellement accompli, *les Arts*, bien qu'ils ne se soient pas désintéressés, il s'en faut, de ses destinées pendant la tourmente, doivent à leurs lecteurs de dire comment la période de guerre, pour notre grand Musée, s'est trouvée être une période de conquêtes.

On ne pouvait désirer meilleurs historiens, ni plus qualifiés, de ces temps héroïques, que M. Henri Marcel, l'éminent directeur de nos Musées nationaux, qui, ayant été au péril, devra toujours demeurer à l'honneur parmi nous, même dans sa retraite; et notre habituel collaborateur et ami Gaston Migeon, de qui il serait superflu de louer dans cette revue la distinction d'esprit, le savoir et le zèle passionné pour toutes les formes de l'Art.

En attendant de leur passer la parole, celui qui a collaboré avec autant d'ardeur que de dévotion à la collection de guerre des Arts, souhaiterait pouvoir dire quelques mots d'un tableau qui lui paraît entre tous un des plus émouvants et que l'histoire que nous venons de vivre a fait devenir, par un merveilleux hasard, le plus éloquent des symboles.

C'est du tableau de Le Nain que nous voulons parler, de ce tableau que les catalogues et inventaires continueront sans doute pendant longtemps à intituler : *Réunion de paysans*, mais qui offre un sens infiniment plus profond, comme on ne tardera pas à s'en convaincre si l'on veut bien mettre à accepter notre explication avec le même bon vouloir, le même amour de l'Humanité et de l'Art que nous en apportons à vous la proposer.

Il est toujours un peu présomptueux en soi, et fort agaçant pour le lecteur, de dire : « Je suis celui qui a le mieux compris cette œuvre d'art », car cela revient à faire entendre que tout autre en était incapable. Pourtant il en va un peu différemment quand, par un hasard heureux, en un moment d'émotion, l'explication s'est comme d'elle-même révélée à l'esprit. Alors l'écrivain a simplement la bonne fortune d'avoir dit tout haut et précisément ce que chacun pensait tout bas et sans se le formuler.

Que de fois, et à toutes heures, depuis que fut ouverte la salle des acquisitions nouvelles et que ce tableau y fut installé, j'ai vu s'arrêter devant lui, émus, charmés, et en même temps devenus graves soudain, des jeunes gens et des hommes sur le déclin de la vie, de belles jeunes femmes et de ces soldats, soit étrangers qui venaient de loin, soit français qui revenaient de plus loin encore! Cette unanimité dans l'attention, ce pouvoir quasi-magnétique sur tous les âges et tous les caractères, prouvaient déjà qu'il y avait là autre chose qu'une « belle peinture ». Et ce qui le prouvait

mieux encore, c'est que ce tableau n'entend pas les habituels propos et commentaires, généralement bruyants autant qu'oiseux, que les visiteurs de musée se croient pour la plupart obligés de proférer pour se faire remarquer des passants. Au contraire, presque toujours on regarde et on demeure muet, comme on fait devant toute vérité.

Une « belle peinture » certes, c'en est une et qui soutient victorieusement le voisinage de tous les anciens et de tous les modernes qui furent réunis dans cette salle. Elle possède à la fois la belle et sobre technique des uns, la vie et la sensibilité des autres. Ces harmonies terreuses ont une somptuosité supérieure aux pyrotechnies des plus brillants coloristes. Ces physionomies de paysans, malgré leur humilité sont nobles, malgré leur simplicité sont épiques, — et peut-être pourrait-on dire déjà sans paradoxe, que si tout ce qui est *peuple*, et *peuple de France*, s'est senti touché au cœur par cette scène et ces personnages, c'est parce qu'il sentait là une apologie des vertus de la race, d'autant plus persuasive qu'elle ne devait rien au système, mais tout à l'amour.

Car c'est d'abord un des grands secrets de ces œuvres du Le Nain qui a peint les mornes faits et gestes de la vie des paysans de France. Il a aimé, profondément aimé ses modèles. Seule l'affection peut donner un tel accent aux attitudes et aux visages. Je ne m'attarderai à rechercher après bien d'autres (tant il me reste de choses à dire !) quel est celui des trois frères à qui l'on doit ces récits de l'humilité, à qui les portraits, à qui les tableaux religieux. Il me suffit que ce soit le même qui a conçu et exécuté le *Repas* de la collection La Caze, *le Maréchal dans sa forge*, les admirables tableaux de Laon, enfin notre *Réunion*, le plus beau de tous.

Mais, et c'est cela que j'aurais voulu longuement prouver, ce n'était pas seulement un sérieux et affectueux ami de l'humanité; c'était aussi un penseur, voulant et sachant exprimer, par des détails familiers, des traits individuels, des groupements naturels, une haute idée générale.

A Dieu ne plaise que je veuille faire de lui un « humanitaire », un déclamateur, un artiste de la race dite « littéraire ». Si tout est qu'il existe de tels artistes, ce qui ne m'est pas démontré — car on a trop souvent confondu la *littérature* avec la *poésie* que toute œuvre d'art doit enclore — ils seraient les plus odieux des hommes.



Photo De[illegible]

ANGE DE BOIS (XIIIe SIÈCLE)

Donation Jeunette

Examinez mieux cette scène. Observez la direction des regards, la raison de ces regards et leur expression. Voyez comment cette vieille femme est devenue mélancolique plus encore que ne le comporte son visage ridé; comment ce père de famille *s'est arrêté de couper son pain;* comment cette belle fille déjà flétrie par les durs travaux et l'air âpre des champs sourit vaguement à un beau rêve qu'elle sent, tristement, inaccessible; comment ces enfants sont devenus silencieux, pensifs, captivés ! Puis cherchez pourquoi tout ce monde aux visages si rudes et à l'âme si douce est ainsi, pour un moment, ravi aux soucis de l'existence, et même aux parcimonieux plaisirs d'un pauvre confort.

C'est qu'un air chante à leurs oreilles et à leurs imaginations, un air joué par ce gamin debout, au centre du tableau, des regards et des âmes, un air joué sur un flûteau qu'il a sans doute fabriqué lui-même.

Alors ce tableau de vie misérable devient une chose immense : il devient le *Pouvoir de la musique*. Cela est visible comme si Le Nain en avait lui-même attesté l'intention dans quelque Mémoire. Alors voici que s'éclairent les autres tableaux de Le Nain : celui de « l'air gai » du Musée de Laon ; celui de la collection La Caze qui devient *la Réception de l'hôte*. Ainsi, Le Nain cesse d'être un simple *réaliste* prématuré, et surtout comme on l'appelait, un peintre de « Bambochades » c'est-à-dire de commerciales et insignifiantes paysanneries. Il se révèle, tout en demeurant aussi grand peintre, bien plus profond penseur que les meilleurs flamands ou hollandais, peut-être Vermeer et Steen exceptés. La Bruyère, La Fontaine et Vauban ne sont plus les seuls à s'être sentis en communion avec l'âme du peuple.

Vous avez maintenant la clef. Pénétrez dans cette œuvre désormais éclairée et élevée à son rang magnifique. Goûtez dignement la joie de constater que *le plus beau tableau entré au Louvre pendant la guerre soit une œuvre française* et à un degré si intense. Entendez à travers les siècles, devant cette page sublime « la vieille chanson qui berçait la misère humaine ». Apprenez à aimer l'Art vrai ! Ne désapprenez plus à aimer l'Humanité !

ARSÈNE ALEXANDRE.



Photo Demotte.

BREUGHEL LE VIEUX. — COUR DE FERME EN HIVER

I

PEINTURES ET DESSINS

Le Musée du Louvre a, partiellement, rouvert ses salles, le 10 février 1919. Le monde artiste, privé, depuis quatre ans entiers, de la plus délicate de ses jouissances, attendait impatiemment d'en recouvrer la possession. Les enrichissements réalisés ont dépassé les espérances. Non seulement on avait bénéficié d'achats heureux dans les ventes, non seulement des legs importants avaient été faits à nos collections nationales, mais, de plus, il semble que nombre d'amateurs aient éprouvé une sorte de détachement à l'égard des jouissances égoïstes, à l'heure où les intérêts et les besoins primordiaux de la Société se trouvaient en danger, et aient tenu à faire bénéficier la collectivité d'une source de joies que, dans des circonstances moins terribles, ils auraient peut-être préféré se réserver.

Presque tous les départements avaient reçu des libéralités et, sur beaucoup de points, ces enrichissements comblaient des lacunes regrettables, ou renforçaient des effectifs un peu maigres (1).

Le mieux, en principe, pour en donner un aperçu, est de suivre, dans les grandes lignes, l'ordre chronologique. Nous ne parlerons, d'ailleurs, que des peintures et des dessins, au risque de ne pas donner une idée tout à fait adéquate de la physionomie riche et variée des salles.

(1) Rendons hommage, ici, à Madame la marquise Arconati-Visconti, à qui le Louvre doit une salle entière nouvelle; à M. Zoubaloff, toujours à l'affût d'un service à rendre, à l'artiste raffiné que fut l'horloger Garnier, ainsi qu'aux libéralités posthumes du baron de Schlichting et de Roger Galichon, à qui le Louvre est redevable, non seulement d'unités, mais d'ensembles, souvent considérables. — Et nous n'avons garde d'oublier que de grands industriels, comme M. Doistau, des amateurs artistes, tels que MM. Peytel et Moreau Nélaton, ont rivalisé d'efforts pour enrichir le Musée qui leur est cher.

Si nous laissons, momentanément, de côté l'École française, qui se trouve, ainsi qu'il convenait, avoir été la grande bénéficiaire des générosités privées, nous nous trouvons en présence de Jacopo de Barbari, maître vénitien rare dans les collections publiques, peintre et graveur dit « le Maître au caducée », qui vécut entre 1440 et 1515 et est représenté par une Vierge avec l'Enfant, auprès d'une fontaine, entre saint Jean-Baptiste et saint Antoine ermite. La couleur de cette œuvre est du plus bel émail.

Un merveilleux dessin d'Albert Dürer nous montre un enfant tout nu, d'une souplesse et d'une fermeté superbes, se grattant la joue, signé et daté A. D., 1495.

M. Camille Benoit, conservateur honoraire des Musées nationaux, a mis le Louvre en possession de deux pièces de premier ordre du réalisme flamand. La première, d'un faire précieux et perlé, a pour auteur Jérôme Bosch (1450-1516), maître rarissime, d'une personnalité singulièrement incisive, et traite un sujet alors en vogue : *la Nef des Fous*, qui charrie, indistinctement, les lourds paysans, les moines voraces et les riches avares. L'autre est de quarante ans plus récente : elle est de Pierre Breughel (1530-1600) génie large et humain. Ici, plus de satire, mais un tableau réel de la vie rustique, avec, au premier plan, vus de dos, plusieurs personnages qui semblent grelotter de froid. L'œuvre est illusionnante de vérité.



Photo Bulloz.

JEROME BOSCH. — LA NEF DES FOUS

Jean Massys, d'Anvers, qui vécut de [illegible] à 1574, est l'auteur d'une singulière peinture, où Judith, nue jusqu'aux hanches, tient, d'un air dégoûté, la tête tranchée d'Holopherne.

Une Vierge, de Botticelli, assise dans un paysage montagneux, n'est qu'un ouvrage moyen de ce délicieux artiste. Un curieux Cima de Conegliano montre la Vierge, l'Enfant contre elle, avec les jambes écartées, comme un petit Hercule. Une jeune Florentine, peinte par Ghirlandajo, est déparée par quelques duretés de ton.

Léonard de Vinci se voit attribuer, sans garanties certaines, un paysage composé de montagnes rocheuses, entre lesquelles apparaissent les méandres lointains d'une rivière. Au milieu de la toile est une Vierge à l'Enfant, dotée, par l'artiste, d'une singulière tête oblongue, avec des cheveux crêpelés.

Un grand portrait, par Véronèse, d'une dame vénitienne, surnommée la belle Nani, fait entendre une note originale : vêtue d'une robe de velours d'un bleu verdâtre, elle exhibe une chevelure luxuriante, du plus bel or, vraisemblablement imputable à l'usage des acides. A Francesco Bissolo est dû un portrait du poète Trissin, auteur d'une Sophonisbe et confident de Léon X, en toque et robe noires, le visage oblong et fort en couleur.

Both d'Italie est l'auteur d'un paysage montagneux encadrant les sinuosités d'un lac et l'activité d'un port. Une magnifique et gigantesque toile de Rubens a pour sujet

Ixion trompé par Junon, dont il croit recevoir les faveurs, en étreignant un simple nuage, qui a l'apparence de la Déesse. Ce tableau a figuré dans la galerie du duc de Westminster et la collection Bourgeois. C'est le plus beau joyau de la collection du baron de Schlichting.

Voici maintenant les Hollandais, et c'est grâce à une libéralité insigne, que le plus glorieux d'entre eux figure à leur tête. Le maître Bonnat s'est, en effet, dessaisi en faveur de la collectivité, d'un recueil incomparable de quatre-vingt-dix dessins de Rembrandt, où fulgure et s'essore son prodigieux génie.

Une charmante baignade d'enfants, avec un moulin sur la droite, attribuée à Nicolas Maes, agite et crispe, de la manière la plus amusante, tous ces jeunes corps agiles. Le portrait déluré d'un jeune peintre, sous son bonnet de travers, devant un chevalet où est esquissé un vieux guitariste, paraît justifier son attribution à Franz Hals.

Ferdinand Bol, à son balcon, avec sa femme, s'est plu à



Photo Demotte.

NICOLAS MAES. — LA BAIGNADE

se montrer dans d'opulentes fourrures, mais le métier de l'œuvre est mou. La famille Raepmaker, en pied, avec deux enfants, par Van der Helst, a toute l'ampleur cossue et quelque peu vulgaire de ce peintre de gros bourgeois. Le nom de Judith Leyster est intéressant à trouver, au-dessous de l'image d'un jeune couple largement débraillé.

Tiepolo, artiste tardif, mais exquis, lequel travailla en Espagne, ce qui le fait un peu cosmopolite, est l'auteur d'une Daphné singulière, se transformant en laurier, pour échapper à Apollon qui la poursuit. Mais il est beaucoup plus à son avantage dans son esquisse d'un plafond, où l'Humilité implore la Mansuétude.

Et, enfin, voici un moderne, cher aux fervents de cet art anglais, si maigrement représenté chez nous : Turner, avec une marine assez puissante, le confluent de la Tamise et de la Medway, où les eaux combattues s'agitent, sous un ciel sali de fumées.

La part des Écoles étrangères apparaît, comme on le voit, assez belle, ici. Mais l'École française réserve aux visiteurs

des surprises, des jouissances bien plus complètes encore.

Elle s'ouvre sur une déposition du Christ, petit « tondo » à fond d'or, du XIVe siècle, don généreux de M. Fenaille, qui réalise une splendide harmonie bleu, pourpre et or. Un portrait anonyme, assez mystérieux, attire les regards, par la puissance du caractère qui s'y révèle. C'est un gentilhomme, en pourpoint brodé noir et or, il a la main sur la garde de son épée et semble absorbé dans une méditation farouche. Une tradition en ferait le duc d'Alençon, elle n'a rien d'invraisemblable. En tout cas, c'est bien, sans doute, à un Valois que nous avons affaire, et nous pourrions le rapprocher de l'effigie de Charles IX, visage ingrat, sous le toquet à plumes et la collerette godronnée. Nous sentons, certes, une humanité plus voisine dans le visage fin et scrutateur de Pacarie, conseiller à la Chambre des comptes, peint par Lagneau, une petite toque sur le crâne et une barbe frisée tombant sur la poitrine.

Une famille de paysans, de Le Nain, est inappréciable, comme information sur la vie des classes rurales, pendant le règne de Henri IV et au commencement de celui de Louis XIII. C'est le goûter, sans doute; le père taille du pain, la mère tient un verre de vin, une belle fille semble



Photo Demotte.

RUBENS. — IXION TROMPÉ PAR JUNON

songer, des enfants s'amusent. Mais, en dehors de tout intérêt historique et social, l'œuvre vaut par un sens psychologique très aigu et par une admirable justesse dans le dessin, jointe à une harmonie très fine des bruns et des gris. C'est en 1915 que nous eûmes la grande joie de faire entrer cette pièce capitale dans les collections de l'État, auxquelles elle avait paru, un instant, échapper. Il n'en coûta à la caisse des musées qu'un déboursé de cinquante mille francs. Nous laissons à la plume si qualifiée de M. Arsène Alexandre, le plaisir d'étudier cette toile comme elle le mérite.

Les Amis du Louvre, guidés par une direction habile, qui s'entend à saisir les occasions favorables, ont fait un coup de partie, en achetant, pour cinquante mille francs aussi, le *Liber Studiorum*, de Claude Lorrain. La plupart des dix-huit dessins qui le composent sont des agencements harmonieux et tranquilles, que déparent seuls, parfois, des personnages d'une facture un peu sommaire. Dans *les Bords du Tibre*, *la Vue hors des murs de Rome*, celle du *Tibre en aval de Ponte-Molle*, *les Bateaux dans la Tempête*, et l'*Étude de pin*, on sent l'inspiration directe de la Nature, le reste constituant des arrangements plus conventionnels.

On peut attribuer à Claude Gillot un *Concert de Singes musiciens*, de la gravité la plus comique. On sait que ce peintre ne fut pas sans avoir quelque influence sur Watteau, à ses débuts.

Boucher est l'auteur d'une libre et charmante toile, où

il a représenté Mademoiselle Murphy, la tête enturbannée, et couchée, à plat ventre, sur un coussin de velours bleu. A



Photo Demotte.

PRUD'HON. — ZÉPHYR SE BALANÇANT SUR L'EAU

la favorite clandestine s'oppose, dans un joli petit portrait du même artiste, la favorite déclarée, en robe de soie gris et or, effleurant distraitement un clavecin. Cette toile serait curieuse à rapprocher de celle de la Galerie Wallace, qui montre la Pompadour debout, tête nue, dans un parc, son éventail à la main et adossée au socle d'une statue, un petit chien à côté d'elle.

Un charmant portrait de La Tour nous présente une fillette, tout emmitouflée dans une capeline blanche, les mains dans un manchon bleu.

Le Souffleur, de Chardin, assis, en robe de chambre et bonnet fourrés, lisant un gros livre, est une production secondaire du maître. Lépicié, gentil diminutif de Chardin, a campé un petit garçon à grand chapeau dans une boutique de fruitier; l'enfant est amusant, de désœuvrement un peu niais.

François-Henri Drouais, qui fut, assez durement, pris à partie par Diderot, selon lequel tous ses visages n'étaient « que du rouge vermillon le plus précieux, artistement couché sur la craie la plus fine et la plus blanche », donne un démenti au critique, par un charmant portrait de la princesse de Condé, assise sur un tertre, dans une fraîche toilette de pékin bleu et blanc. Greuze est l'auteur d'un portrait d'Édouard-François Bertin, à quatre ou cinq ans, d'une joliesse délicate, en son veston noir et son gilet rouge, et Madame Vigée-Lebrun a peint une dame Lesoulde, présentée à mi-corps, qui apparaît comme avenante et distinguée.

Une des plus vives attractions que présente, à l'heure qu'il est, la salle Lacaze, est celle d'un groupement d'œuvres, des dessins pour la plupart, de David, de Prud'hon et d'Ingres. Voici, de David, deux portraits, l'un, à la pierre noire, de Mademoiselle Sedaine, l'autre, d'une inconnue. Mais il est un troisième morceau dont l'intérêt les dépasse de bien haut. C'est une étude pour le Sacre de Napoléon Ier, de vingt-cinq centimètres environ, sur trente. Elle respire tous les instincts révolutionnaires encore bouillonnants du Conventionnel, heureux de montrer le Pontife affalé dans son fauteuil de velours, tandis que Napoléon se saisit de la couronne et, brusquement, s'en coiffe, sans même un regard à sa victime humiliée.

La série des Prud'hon est admirable. L'artiste manie, en maître, la mine d'argent, à laquelle la teinte bleutée du papier donne comme un éclat lunaire.

Voici, d'abord, Marie-Louise, en costume d'apparat, s'appuyant à une table où est la couronne. C'est, ensuite, le petit Roi de Rome endormi, largement traité, dans son exiguïté mignonne. Psyché, qui a fourni au peintre une



Photo Demotte.

COURBET. — LA SOURCE

admirable inspiration, dans le tableau, malheureusement ruiné par les bitumes, que chacun connaît, est, cette fois,

dans un dessin superbe, non plus portée, mais veillée par des Amours. Un délicieux Génie, debout, incomplètement terminé, est une merveille de modelé. Et voici, pour finir, quatre Muses, affrontées deux à deux, Thalie et Melpomène, Terpsichore et Érato. Ces deux dernières font danser un Amour.

Nous ne quitterons pas Prud'hon, sans mentionner la seule peinture de lui que nous aient apportée ces dernières années. C'est la charmante étude dite : *Le Zéphyr se balançant sur l'eau.* On conte que l'idée de ce tableau lui vint pendant qu'il exécutait le portrait du littérateur Lezay Marnesia. Le jeune fils de celui-ci accompagnait son père. La séance se prolongeait : pour se distraire, l'enfant, ayant avisé deux cordes qui pendaient dans l'atelier, s'y était suspendu et se balançait. Cette donnée frappa Prud'hon, et une de ces scènes idéales, dont il avait seul le secret, lui apparut. C'est celle du tableau de la salle Lacaze. Une charmante esquisse, qui appartint au comte d'Espagnac, figure, aujourd'hui, dans la collection Wallace.

Les dessins d'Ingres sont moins importants que ceux de



Photo Desmotte.

FANTIN-LATOUR. — UN COIN DE TABLE

Prud'hon. C'est, d'abord, une odalisque endormie, les seins et le ventre nus, sur un coussin appuyé à un divan. Une chanteuse accroupie joue de la guzla; en arrière, une esclave attend des ordres. Cette page respire un maniérisme raffiné.

Un *Romulus vainqueur d'Acron*, semble, par son style archaïque, préparer *l'Apothéose d'Homère*. Puis, c'est un crayon, d'après Bertin aîné, le fameux publiciste des *Débats*, dédié à sa sœur Louise, où l'on trouve déjà, en partie, la pose du fameux portrait. Madame Bertin vient ensuite, arborant de puissants « avantages », sous un bonnet compliqué. Plus loin, une fillette, en chemise, caresse un chevreau. Un portrait de Paganini, son violon sous le bras, appartenant au peintre Bonnat, a été donné par lui à la « Fraternité des Artistes », qui le mit en vente aux enchères et en tira cinquante mille francs, pour les victimes de la guerre.

C'est, maintenant, le tour de Delacroix, maître, selon l'heure, de la passion et de la grâce. Il nous montre, dans une petite toile, les rochers d'Étretat, par une mer démontée. Puis, ce sont des souvenirs de son cher Maroc, comme l'appartement du comte de Mornay, avec un lit d'acajou surmonté d'une tenture rouge, et un divan à coussins rayés bleu et blanc, dont les tons réalisent une harmonie charmante.

C'est plaisir, d'autre part, de regarder Amin Bias,



Photo Durand-Ruel.

DEGAS. — LES MALHEURS DE LA VILLE D'ORLÉANS

ministre du Sultan, dans les beaux plis de son burnous, arrangés par le peintre; puis une réunion d'hommes et de « moukères », adossés contre des nattes, ou accroupis sur des tapis; des femmes marchent rapidement, une cruche en équilibre sur leur tête, comme des canéphores. Et, tout à côté, c'est une étude de cumulus sur un ciel bleu, merveille de finesse, non loin d'une première pensée du *Naufrage de la Méduse*, de Géricault, qui présente les groupements convulsés et l'atmosphère livide de la grande toile.

Les ouvrages de Théodore Chassériau acquis durant la guerre forment un ensemble imposant. C'est, d'abord, un portrait de jeune fille, Mademoiselle Adèle Chassériau, traité avec la précision minutieuse d'un primitif. Elle reparaît, auprès de sa sœur Aline, dans une autre toile, *les Deux Sœurs*, d'un éclat magnifique, où chantent, sans se heurter, les rouges et les verts. Vient, ensuite, une grande composition, *Caïd visitant un douar*, mouvementée et décorative. Le côté plus particulièrement dramatique du peintre s'accuse dans des *Chefs de tribus arabes, se défiant en combat singulier*, devant les remparts d'une ville, du haut de leurs chevaux impatients.

C'est le romantisme, tout pur, qui se déploie dans *Macbeth suivi de Banquo*, rencontrant les trois sorcières dans la bruyère. *La Paix*, pierre noire rehaussée de pastel, étude pour la décoration de l'escalier de l'ancienne Cour des Comptes, brûlée en 1871, met en scène laboureurs, manœuvres, artistes, s'évertuant à préparer la beauté de la Cité future; des mères jouent avec leurs enfants, et la Paix, s'adossant à un arbre aux ramures épaisses, domine toute la composition.

Le tableau des *Deux Sœurs* a donné lieu à d'intéressantes réflexions, de la part du jeune maître : « Dans mes portraits à venir, écrivait-il en 1841, chercher, dans la simplicité, des



Photo Demotte.

DELACROIX. — LA CHAMBRE DU COMTE DE MORNAY



Photo G. Bernheim

COROT. — VAISSEAU DE LA CATHÉDRALE DE SENS



Photo Goupil.

LOUIS DAVID. — NAPOLÉON SE COURONNANT LUI-MÊME

effets forts et nets ; être extrêment naturel et, toujours, très élevé ; voir dans les têtes, en les copiant, la beauté éternelle, et choisir la minute heureuse ». Et, un peu plus haut, il avait dit : « Ne jamais oublier qu'un effet sérieux et simple est l'effet essentiel, dans une grande peinture. Peu de tons ; de la force, de l'éclat dans l'harmonie et c'est tout ». Cette belle toile, un peu austère, est unique dans l'œuvre du maître. Les Musées Nationaux sont redevables de cette magnifique moisson à la générosité de M. le baron Arthur Chassériau (1).

Barye est l'auteur d'un portrait de sa fille, à mi-corps, de trois quarts, coiffée en catogan. Deux aquarelles de l'artiste, qui cumulait le maniement du pinceau avec son métier de statuaire génial, représentent, l'une, un cheval échappé, et l'autre, une antilope, d'une facture nerveuse et fine.

Corot est représenté par une petite vue de l'Ile d'Ischia et un Saint Sébastien à mi-corps, de sa toute première manière. Mais, surtout, une page délicieuse de lui vient d'entrer au Louvre, donnée par M. Zoubaloff : *Le vaisseau de la Cathédrale de Sens*, vu dans l'irradiation de ses vitraux polychromes.

Un portrait en buste, de trois quarts, par Millet, au crayon, d'après lui-même, est appelé, sans doute, à figurer avec honneur parmi les toiles qui représentent l'artiste, dans la collection Chauchard.

L'avant-dernière année de la guerre avait été signalée par un événement sans précédent : la série des ventes auxquelles a donné lieu l'ensemble des collections de feu Degas, qui ont motivé un afflux considérable d'étrangers et de capitaux dans notre pays. Le Louvre n'a point manqué à sa mission et s'est rendu acquéreur d'une grande esquisse : *Semiramis construisant Babylone*, des *Malheurs de la Ville d'Orléans*, le morceau le plus poussé et le plus raffiné du lot, et, enfin, du portrait dit de famille. Paris, de ce chef, a été, durant plusieurs mois, le rendez-vous des amateurs et des marchands. Mais ce qui a déterminé les plus hautes enchères, fut l'ensemble des études dessinées et peintes par le maître, pour ses grandes œuvres, études qui sont susceptibles d'avoir une influence sérieuse sur les manières de voir et d'interpréter de nos artistes.

Il est malheureux que, dans cette suite d'enchères, nous ayons laissé échapper un magnifique portrait, par Degas, du romancier et critique Duranty, assis à sa table de travail, dans une robe de chambre rouge, et aussi, une charmante image du baron de Schwiter, ami personnel de Delacroix, par ce dernier.

C'est aussi à la vente Degas, que la Conservation du Louvre paya, un prix considérable, en dé-



Photo Goupil.

ALBERT DURER. — ENFANT NU

(1) Voir *Les Arts*, nº 140, consacré à l'Œuvre de Théodore Chassériau.

pit des réserves qu'appelaient certaines mollesses d'exécution, un petit portrait de Madame Manet, sur un canapé bleu (1).

Que d'œuvres, encore, appellent notre attention ! Ce sont, en premier lieu, les deux toiles de Fantin-Latour : *Un coin de table* (1872) et *Autour du piano*, beaux ouvrages documentaires naturels et aisés ; le *Portrait du prince de Galles*, en buste, par Bastien Lepage, d'une matière précieuse et chatoyante; *Madame Charpentier*, par Auguste Renoir, en buste, avec un corsage échancré bleu marine. (Cette œuvre amène et fraîche, que nous devons, en partie, à la généreuse initiative de Madame Tournon, fille de Madame Charpentier, est à rapprocher de la grande composition du même artiste, la représentant étendue sur un divan, ses enfants auprès d'elle et un chien à ses pieds). Puis, voici, de Jongkind, une *Plage à Sainte-Adresse*, lavée largement ; de Dauzats, des *Maisons à Cadix*, avec des stores et miradores en enfilade, qui donnent une impression de lourde chaleur; de Sisley, *Une route de campagne à l'automne*, dans une lumière blonde, et, aussi, provenant d'un legs fait par Pierre Goujon, tué au front, une *Femme s'habillant*, par H. de Toulouse Lautrec et *Une revendeuse*, de Théodule Ribot.



Photo Vizzavona

ANONYME, XVIe SIÈCLE. — GENTILHOMME FRANÇAIS (DUC D'ALENÇON ?)

Une acquisition considérable, faite tout récemment, a enrichi l'État d'une toile de Courbet : *la Source*, représentant une baigneuse en profil perdu, aux formes opulentes, dont les modelés sont admirables.

Enfin, un *Portrait de Madame Pasca*, par Léon Bonnat, grandeur nature, en pied, une sorte de mantelet blanc, bordé de fourrure noire, dégageant le bras nu, est, sans contradiction, le chef-d'œuvre du maître.

Cette énumération atteste, de la part de la Conservation du Louvre, comme de celle de ses amis du dehors, un incessant effort pour combler ses lacunes et accroître ses richesses. Les libéralités privées continueront, sans nul doute, en présence du soin et du goût déployés par MM. Guiffrey et Jamot, pour renouveler l'aspect des salles, par une présentation qui évite, à la fois, la dispersion et l'encombrement, et pour les éclairer mieux, grâce à d'ingénieux et nouveaux dispositifs lumineux, actuellement à l'étude.

Il reste, malgré tout, des lacunes au Louvre, parmi lesquelles on ne remarque que trop la presque totale absence de l'École anglaise, si particulièrement riche dans le paysage, le portrait et les sujets humoristiques.

On ne devra pas oublier, non plus, que, de l'autre côté de l'Atlantique, s'affirme également et grandit, à vue d'œil, un art qui a sa saveur propre, puisée dans des latitudes différentes, une lumière moins avare, des espaces moins restreints, ouverts à l'activité d'une race jeune, qui ne ménage ni ses forces, ni ses espérances.

Peut-être aussi, avant peu, sous l'impulsion des graves événements qui ont secoué les deux mondes, des forces neuves se feront jour, que ce serait notre rôle de discipliner, à la faveur de cette popularité dont nous jouissons et que notre Victoire n'a pu qu'accentuer.

Ainsi, les Musées de l'avenir s'ouvriront, peut-être, abstraction faite des naïvetés fausses et des ignorances provocantes, à des œuvres qui nous dérouteraient aujourd'hui, mais que les regards de nos enfants auront appris à aimer.

HENRI MARCEL,

Directeur honoraire des Musées Nationaux.

(1) Voir *Les Arts*, n° 166, consacré à M. Degas.

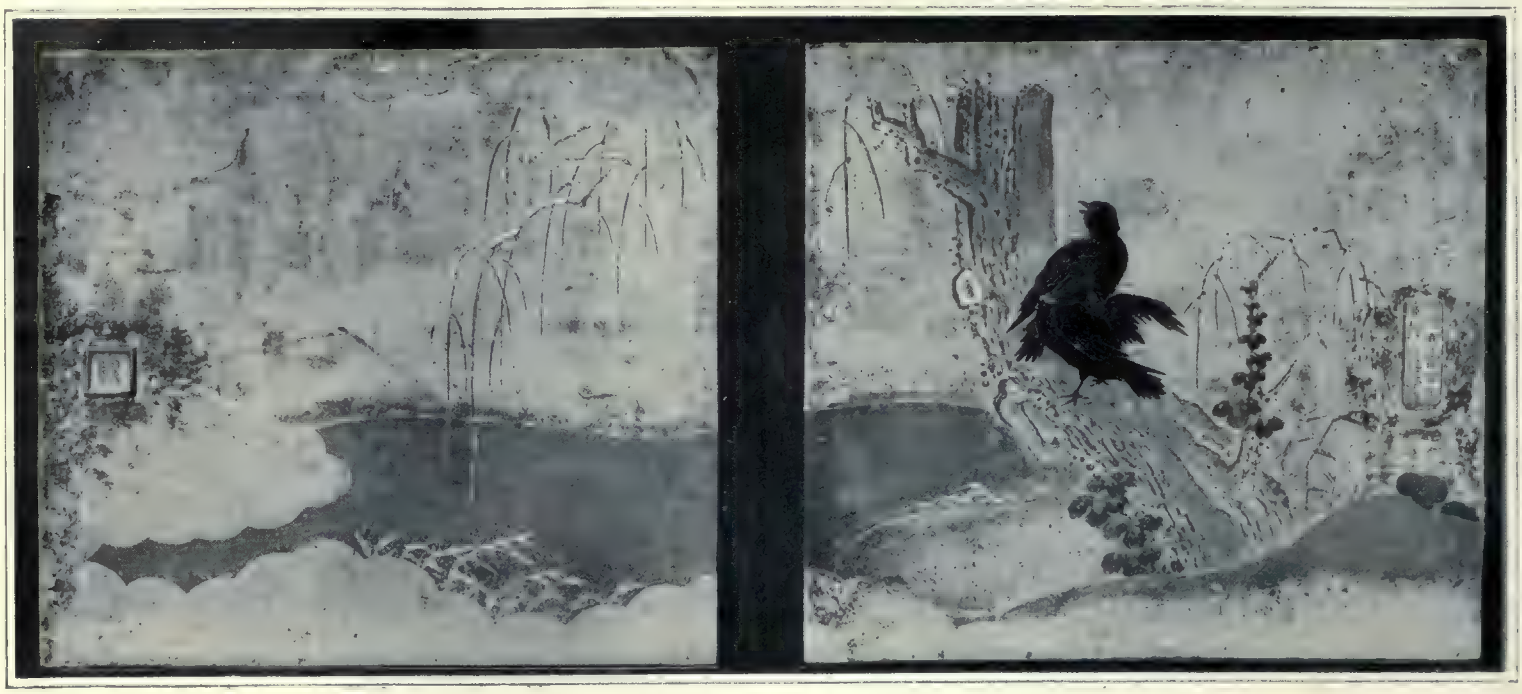


Photo Demotte.

PORTES DE MEUBLE. — LAQUE DE RITSUO. — JAPON, XVIIe SIÈCLE
Donation Georges Marteau

II

SCULPTURES ET OBJETS D'ART

Durant cette longue période de léthargie dans laquelle le Musée du Louvre était tombé, de par la guerre, des événements considérables étaient advenus pour son enrichissement, du fait de legs ou donations d'une considérable importance. Le jour où la vie du Musée put reprendre, avant même que fussent réinstallées les anciennes collections, on dut prendre un parti pour montrer au public l'étendue des collections nouvelles dont le Musée venait de s'enrichir, sans les verser déjà aux séries desquelles elles dépendaient. Nul endroit n'était plus favorable que l'ancienne Salle La Caze pour les y grouper, et pour tenter d'en faire une présentation plus agréable où toutes choses s'arrangeraient en ensembles harmonieux. Et le succès que cette exposition provisoire a rencontré auprès du public démontre à l'administration des Musées nationaux la voie dans laquelle elle doit résolument s'engager dans l'avenir.

Il convient de dégager ici le profond intérêt qui s'attache à ces collections nouvelles qui sont pour les départements de la sculpture et des objets d'art d'une importance capitale.

Déjà à la veille de la déclaration de guerre, en Mars 1914, Madame la marquise Arconati, réalisant un très ancien projet, donnait de son vivant au Musée du Louvre toutes les collections du Moyen âge et de la Renaissance françaises et italiennes que renfermait son hôtel de la rue Barbet-de-Jouy. M. Jean Marquet de Vasselot a consacré à cette magnifique collection, ici même, dans « *les Arts* », une longue étude (juillet et août 1903) où l'on trouvera tous les renseignements qui la concernent, et qui sont encore plus développés dans le très joli catalogue qui a été publié de la collection. (Hachette, éd. 1918). Une grande salle nouvelle, sur la rue de Rivoli, à côté de la salle Thiers, avait été préparée pour la recevoir, avec les apparences d'un arrangement de galerie particulière, dont les éléments sont fournis par des peintures, des sculptures, des meubles et quelques vitrines de très beaux objets.

Au début de 1915, les collections considérables d'un Russe, grand ami de la France, le baron Basile de Schlichting, étaient remises au Louvre, en vertu d'un legs d'une générosité exceptionnelle. La sculpture y était représentée par une très belle statue de marbre d'un éphèbe tenant inclinée une urne que soutiennent trois enfants, sans doute motif principal d'une fontaine, de caractère michelangelesque très prononcé dans toute la partie supérieure de la figure, tête et buste, mais qui, à croire d'éminents critiques italiens, pourrait bien être un des très rares monuments du père du Bernin en dehors de l'Italie, — de même qu'un « putto » donatellesque, audacieusement porté sur une jambe dans sa course rapide, et sonnant de la trompette, pourrait bien être une fonte d'artisans flamands travaillant alors en Italie dans le style du Maître de Padoue.

Les meubles et objets d'art du XVIIIe siècle de la collection Schlichting, déjà publiée dans *les Arts* n° 6 et n° 18, étaient célèbres à Paris, et accroissent singulièrement nos collections déjà si riches. La commode ventrue en bois de violette, enrichie de rinceaux fleuris en bronze doré, portant de petits amours et des singes modelés presqu'en ronde bosse, dispositif qu'on retrouve dans la fameuse commode du Musée Richard Wallace, à Londres, et dans les commode et médailler du baron Edmond de Rothschild, est un des meubles les plus significatifs de Charles Cressent, l'ébéniste du Régent, et tel que le Musée n'en possédait aucun. Un très beau secrétaire estampillé Leleu — une magnifique commode, dans le style de Caffieri, quant aux bronzes — et un grand bureau à cylindre rappelant les travaux réguliers et sans fantaisie de l'ébéniste allemand Rœntgen — accroissent fort bien notre si beau Musée du Mobilier français. De très belles pièces d'ameublement, girandoles, candélabres, baromètres, pendules, complètent ce très bel ensemble. — Quant à la collection de miniatures et de boîtes du XVIIIe siècle, célèbre dans tout Paris, même après ce que les Lenoir avaient légué, elle augmente

nos richesses de pièces incomparables qu'ont signées Mailly, Petitot, Hall ou Liot, maîtres émailleurs orfèvres du XVIIIe siècle.

Peu après, était fait au Louvre un legs très longuement médité, et réalisé par un homme très patriote, désireux d'enrichir utilement le Musée qui lui était cher. M. Paul Garnier, président de la Chambre syndicale de l'horlogerie, laissait la partie principale de sa collection de montres (soixante pièces) inestimable par sa variété et sa beauté. Tous les types de petites horloges destinées à être suspendues au cou s'y rencontrent : la dorure, le cristal, l'émail, les pierres précieuses s'y trouvent mis en œuvre, la ciselure y est remarquable d'après les modèles gravés de tous les petits maîtres de la seconde Renaissance, Étienne Delaune ou Théodore de Bry principalement. Et presque tous les ateliers les plus connus de l'Europe s'y trouvent représentés. (Catalogue de sa collection par G. Migeon. Paris, Hachette, 1917).

Mais à cela ne s'était pas bornée la grande générosité de M. Paul Garnier qui avait ajouté quelques magnifiques objets du Moyen âge. La Vierge d'ivoire d'une Annonciation était déjà célèbre, connue par les expositions rétrospectives comme un des plus beaux ivoires gothiques connus, atteignant en ses proportions restreintes de statuette la grandeur et la noblesse des plus belles statues monumentales de pierre, — une très belle plaquette d'argent gravée d'une Vierge assise adorée par un donateur, est très proche par le style du dessin du célèbre peintre enlumineur du duc de Berri, Jacquemart de Hesdin, au début du XVe siècle. — Enfin, quelques très belles plaquettes de bronze de la Renaissance italienne, rudes, frustes et de très large exécution, sont parmi les plus rares épreuves qui soient sorties des mains des fondeurs padouans. (*Les Arts*, Mars et Mai 1906).

Presqu'en même temps les héritiers d'un très éminent amateur, M. Chabrière Arlès, offraient au Louvre, en souvenir de lui, un très rare objet de dinanderie, une aiguière en forme d'oiseau très stylisé, assez semblable à la pièce de la collection Martin le Roy, et qui viendra faire tête de série des plus remarquables dans un ensemble demeuré au Musée assez pauvre. (Reproduit dans *les Arts* avec la collection Chabrière Arlès, nos 23 et 30).

Tout aussi remarquable, et d'un charme exquis, est un reliquaire en orfèvrerie d'argent doré, provenant de l'église de Jaucourt, dans l'Aube. Déclassé par le service des Monuments historiques, il put, après bien des difficultés, être acquis par le Musée. C'est un petit reliquaire byzantin rapporté de Terre sainte par le seigneur de Jaucourt, et



Photo Giraudon

ENLUMINURES ET MINIATURES. — PERSE XVIe SIÈCLE

Donation Georges Marteau.



Photo Goupil.

BRONZE PADOUAN. — XVIe SIÈCLE

Donation Granet

monté au XIVe siècle sous forme de deux angelots agenouillés sur une plate-forme, et le présentant sur leurs mains levées.

Par une mesure analogue, l'Administration put aussi permettre au Musée de faire une bien précieuse acquisition de la ville de Salins (Jura), de deux tapisseries qui y étaient demeurées, alors qu'une troisième, achetée jadis par Spitzer, avait été donnée par lui au Musée des Gobelins. Ces trois pièces étaient tout ce qui restait d'une suite de quatorze, que la Révolution n'avait pas épargnée, et qui représentait des sujets de la vie de saint Anatoile, le Saint local de Salins. Bernard Prost, dépouillant les archives du Jura, y avait trouvé des documents qu'il publia dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1892), éclairant toute l'histoire de cette belle tenture commandée par les abbés de Salins à un atelier de Bruges, et qui ne fut entièrement terminée et livrée qu'en 1507, date curieuse à constater pour la persistance de caractères gothiques dans certaines tapisseries exécutées cependant à l'aube de la Renaissance.

Pour perpétuer la mémoire du grand amateur de la Renaissance italienne, Gustave Dreyfus, sa famille fit don de deux choses capitales de sa collection, d'une sculpture qui fait entrer au Musée l'un des plus grands chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne — et d'un groupe en bronze admirable. Le buste en marbre du tribun Diotisalvi Neroni, daté d'après l'inscription gravée sur sa base de 1464, est souverainement évocatrice d'un caractère. Une tête puissamment modelée, au large front découvert, aux yeux dominateurs, donne une impression inoubliable de volonté, d'énergie, de vie frémissante. Il est rare que le sculpteur, souvent un peu mou et lâché, Mino de Fiésole, se soit élevé à ce caractère expressif. — Le groupe en bronze du saint Jérôme, assis dans un grand fauteuil, et sur les genoux duquel le lion pose familièrement et comme avec tendresse sa grosse patte bienveillante, est aussi un bien beau souvenir de la si belle collection de bronzes de Gustave Dreyfus. D'une superbe fonte, la figure du saint est traitée avec une pénétrante expression de bonté, de finesse et de sérénité, très rare dans les bronzes italiens du quattro-cento. Celui-ci a été attribué avec bien de vraisemblance au grand sculpteur florentin Vellano. (Les deux objets ont été reproduits dans *les Arts* avec la collection de Gustave Dreyfus, n°s 72, 73 et 80.

Grâce à la générosité d'un amateur de bronzes, M. Granet, nous venons en outre de recevoir de son père réalisant les volontés de son fils, un bronze tout à fait charmant, représentant un satyre luttant avec un bouc, tête contre tête, exprimant si bien toute la joie païenne transposée par un sculpteur qui peut bien avoir été Andrea Riccio.

Et, provenant de la collection du baron Schickler, acquisition vient d'être faite d'une statuette de bronze de la négresse nue tenant un miroir, dont des exemplaires non supérieurs se trouvent dans quelques collections publiques et privées.

Les séries du Moyen âge, à la veille de la réouverture de la Galerie d'Apollon, recevaient un accroissement notable, du fait de la nouvelle générosité de M. Félix Doistau donnant d'un côté ses plus beaux objets du Moyen âge, et de l'autre son inestimable collection de portraits-miniatures du XVIIIe siècle.



Photo Goupil.

CROIX LIMOUSINE. — XIIe SIÈCLE

Donation F. Doistau

Voilà du coup deux séries, ivoires gothiques français, et émaux champlevés de Limoges, considérablement enrichies par l'entrée de quelques objets de premier ordre, une croix à crucifixion de style encore tout à fait roman, une splendide couverture d'évangéliaire, deux crosses, sont des objets de Limoges au XIIe et au XIIIe, de la plus belle qualité d'émaux champlevés. — Une délicieuse Vierge assise, quelques diptyques, plaques et valves de miroir, viennent accroître une série déjà si riche d'ivoires du XIVe siècle français.

Et tout récemment encore, un vieil amateur parisien, M. le comte Lair, nous laissait une fort belle plaque d'ivoire byzantine, représentant deux saints debout sous des arcades superposées, — avec un charmant fragment de tapisserie suisse, de la fin du XVe siècle, représentant un tournoi — et une très curieuse assiette du primitif atelier de céramique de Rouen, celui de Masseot Abaquesne.

Les collections d'objets d'art de l'Orient musulman et de l'Extrême-Orient, n'ont pas subi de moins considérables accroissements. — Elles ont eu des fortunes inespérées et ont devant elles les plus riches promesses de développement.

Les legs ou donations de M. E. Huart, Georges Marteau, Joanny Peytel, et Fernand Jeuniette ont été à cet égard des événements particulièrement heureux.

M. Huart, un des plus anciens amis de E. Grandidier, avait collectionné comme lui des porcelaines de Chine, et a laissé par son testament au Louvre, le choix — parmi ses porcelaines et ses cloisonnés de Chine — d'un grand vase en cloisonné de l'époque Ming, d'une très grande potiche, et d'un splendide rouleau en porcelaine d'époque Khang-hi.



Photo Goupil

TAPISSERIE DE SALINS. — FLANDRES, COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE

M. Joanny Peytel fit l'acte le plus méritoire, parce qu'il suppose le plus pénible sacrifice, de se séparer de son vivant des plus belles choses de sa collection, en en fixant le nombre à vingt objets au choix des conservateurs.

Parmi les si beaux objets de l'Orient musulman, triomphait un petit tapis de soie persan qui avait jadis appartenu à Maillet du Boullay, puis à Hakki bey. Sur un fond rose d'un ton exquis, des animaux fauves ou rouges s'attaquent, tigres et lions, buffles et chevaux. Le dessin des animaux encore tout imprégné des influences des arts antiques de l'Assyrie, est du plus vigoureux caractère, la composition et la couleur en sont également admirables. De matière beaucoup plus fine, que le grand tapis de l'Eglise de Mantes, que le Musée avait acquis récemment, qui est en laine — ce beau tapis de soie dans une dimension moindre, égale par l'art les célèbres tapis du château impérial de Schœnbrunn en Autriche, ou du musée Poldi Pezzoli. — Comme céramiques, aucuns plats ne sont supérieurs au grand plat de Damas, aux pavots — et au bassin à lustre hispano-moresque avec son décor très rare de clés. Enfin un superbe chandelier de cuivre à pans coupés incrustés d'argent, et un délicieux petit flacon de verre émaillé aux écussons d'un émir d'Egypte — viennent s'ajouter à une belle lampe de Mosquée, aux armoiries de Barkouk, sultan du Caire, que le comte Lair a donnée tout récemment au Louvre.

Fernand Jeuniette était lui aussi un amateur passionné des choses de l'Orient. De nombreux voyages avait affiné son goût. Il avait bien senti et compris le Moyen âge, puisqu'il a laissé au Louvre une statue de bois,

un ange du XIIIe siècle, dont le port élégant et noble, le drapé des plis si souple et si grand, le sourire éclairant de si lumineuse manière le fin visage, ramènent immédiatement le souvenir aux magnifiques statues (à jamais anéanties) qui décoraient les contre-forts de la cathédrale de Reims, ou à cet ange de l'Annonciation, qui au portail de l'église adressait à la Vierge cet indéfinissable sourire si plein d'intentions qu'on a appelé « le sourire de Reims ». Si quelque chose pouvait nous consoler de la destruction de tant d'œuvres de l'art le plus émouvant de notre pays, ce serait cette sublime image sculptée dans le chêne de nos forêts.



Photo Demotte.

CHAPE DE VELOURS PERSAN. — XVIe SIÈCLE
Donation Jeuniette

Mais le goût foncier de Jeuniette, le portait vers le bibelot, vers le tissu, vers la céramique de ces peuples orientaux qui ont si bien compris ces deux arts, et y ont réalisé les plus pures merveilles. Dans cet ordre d'idées, il a laissé au Louvre un vase à décor lustré des fouilles de Fostat du Caire, un vase de Rakka en Mésopotamie, un plat de Damas et une chape en velours persan, qui sont tout simplement des chefs-d'œuvre les plus parfaits de ces arts prestigieux qui nous enchantent.

M. Georges Marteau unissait en lui les deux goûts pour les arts musulmans et ceux d'Extrême-Orient. S'il a laissé un très beau cuivre, un très grand chandelier incrusté d'argent, provenant d'une mosquée du Turkestan russe, son domaine incontesté était la miniature persane. Il avait, avec patience et courage, constitué une des plus plus belles séries qui fussent à Paris ; elle est entrée tout entière au Louvre, alors que les manuscrits enluminés allaient à la Bibliothèque Nationale. Depuis quelques grandes pages d'un magnifique manuscrit du XIVe siècle jusqu'à celles du grand peintre Behzad, en passant par les charmantes miniatures des artistes des Sefévides tous les plus précieux spécimens de cet art captivant s'y trouvent représentés. — Et cela constitue dès maintenant au Louvre une collection qui comptera parmi les premières d'un Musée public. Mais son goût avait également été très vif pour les arts de l'Extrême-Orient, et particulièrement du Japon. Il a laissé au Louvre un paravent à décor de fleurs gouachées de l'époque des Tokougawa au XVIIe siècle, qui, avec le beau paravent analogue que le Musée acquérait de la succession du peintre Raphaël Colin, représentera éminemment au Louvre cet art de décoration exquis. — Les deux portes laquées de petit meuble, que le grand laqueur Ritsuo a marquées de son cachet, sont ce que nous connaissons de plus beau dans ce genre. Toute une série de gardes de sabre, une autre de petits objets de métal ciselé, accessoires du sabre, une troisième d'armes japonaises de grande préciosité, une charmante collection d'inros, sont autant d'accroissements dans toutes ces séries qui finiront par constituer au Louvre, un magnifique musée de l'Extrême-Orient.

Ce sont là des actes de générosité auxquels doit répondre l'hommage public, car ils sont réalisés pour éveiller la curiosité, affiner le goût, et contribuer à la culture générale.

GASTON MIGEON,
Conservateur au Musée du Louvre.



Photo Demotte.

PLAT DE DAMAS. — XVIe SIÈCLE
Donation J. Peytel



Photo Goupil.

EUGÈNE CARRIÈRE. — ENFANT DESSINANT D'APRÈS UNE FLEUR. — SANGUINE

EUGÈNE CARRIÈRE ET AUGUSTE RODIN

L'ART de Rodin sort de la terre et y retourne, semblable aux blocs géants, rochers ou dolmens qui affirment les solitudes et dans l'héroïque grandissement desquels l'homme s'est reconnu.

« La transmission de la pensée par l'art, comme la transmission de la vie, est œuvre de pensée et d'amour.

« La passion, dont Rodin est le serviteur obéissant, lui fait découvrir les lois qui servent à l'exprimer, c'est elle qui lui donne le sens des volumes et des proportions, le choix de la saillie expressive.

« Ainsi, la terre projette au dehors ses formes apparentes, images, statues, qui nous pénètrent du sens de sa vie intérieure.

« Ce sont ces formes terrestres qui furent les initiatrices véritables de Rodin. Ce sont elles qui l'ont libéré des traditions d'école, c'est en elles qu'il a retrouvé son être et l'instinct créateur des hommes dont l'humanité se réclame » (1).

EUGÈNE CARRIÈRE.

« Mon très cher et très grand Eugène Carrière, qui nous quitta si vite, montra du génie à peindre sa femme et ses enfants. Il lui suffisait de célébrer l'amour maternel pour être sublime. Les maîtres sont ceux qui regardent avec leurs propres yeux ce que tout le monde a vu et qui savent apercevoir la beauté de ce qui est trop habituel pour frapper les autres esprits.

« Le grand point est d'être ému, d'aimer, d'espérer, de frémir, de vivre. Être homme avant d'être artiste ! La vraie éloquence se moque de l'éloquence, disait Pascal. Le vrai art se moque de l'art. Je reprends ici l'exemple d'Eugène Carrière. Dans les expositions, la plupart des tableaux ne sont que de la peinture : les siens semblaient, au milieu des autres, des fenêtres ouvertes sur la vie » (2).

AUGUSTE RODIN.

Dès qu'ils découvrirent leurs œuvres réciproques, ils se reconnurent, allèrent l'un vers l'autre et s'aimèrent. Le sculpteur était l'aîné. Il demeura pourtant plus longtemps parmi nous, tout chargé d'une juste gloire. Mais le souvenir de l'ami dont l'exemple dans l'épreuve l'avait, ainsi qu'il l'a

N.-B. — Une grande partie de l'atelier Eugène Carrière sera vendu à la galerie Manzi, Joyant & Cie, 15 rue de la Ville-l'Évêque, le 2 [illegible] février [illegible] par M. Desvouges et M. Baudoin commissaires-priseurs, et par MM. J. et G. BERNHEIM-JEUNE, M. LOYS DELTEIL, M. JOYANT, experts. Il y aura plus de cent peintures soixante-six dessins [illegible] — [illegible]

(1) Préface de Carrière [illegible] l'Exposition Rodin [illegible]

(2) Testament artistique de Rodin. — [illegible] *La Revue.*

dit, « changé et amélioré » brûla en lui, flamme vivifiante, jusqu'à son dernier souffle.

Ils voyaient la vie des mêmes yeux. Toute leur existence, penchés sur la nature avec une curiosité anxieuse, ils cherchèrent, à force d'application fervente, à pénétrer son mystère. « Il faut aller de la nature à l'art », écrivait Carrière. Et Rodin : « Que la nature soit votre unique déesse ». L'un et l'autre s'appuyèrent sur la tradition pour s'en libérer. Ils se convainquirent très vite et enseignèrent à leurs disciples que les vieux maîtres doivent être imités dans leur méthode, non dans leurs œuvres. Les grands aînés ont interrogé la réalité sans jamais se soumettre aveuglément aux devanciers.

Ce n'est pas parce qu'ils étaient du même temps et, à peu près, du même milieu social, que les images du monde se construisaient pareillement en eux. D'autres artistes, leurs contemporains, ont eu des interprétations différentes, impressionnistes ou décoratives. Mais, chez Carrière et chez Rodin, le démon intérieur, ce double qui possède l'homme et s'exprime par l'art, avait même nature. S'il usa de moyens divers, le sens de sa création était, au fond, le même dans le marbre et dans le tableau.

Carrière est un visionnaire synthétique. Son œil ne dissocie point, n'analyse pas. Il voit la masse, le volume, le bloc. L'ensemble, groupe ou personnage, lui apparaît d'abord, avec son contour, son équilibre, son poids et baignant tout entier dans l'atmosphère. Les accents qui caractérisent l'homme ou l'objet, plans de lumière et d'ombre, se révèlent à lui en même temps. Ils se révèlent simplifiés, uniquement dans ce qu'ils ont d'essentiel. Tous les accidents secondaires, inutiles en ce qu'ils ne participent pas au fond de la chose vue, tombent sous son regard.

Dès ses débuts, cette manière de saisir et de traduire la réalité s'affirme. Rapidement, par un effort lent et tenace, il la porte à la perfection, dépouillant lui-même sa propre vision à mesure qu'il réfléchit et travaille. Voyez ses *Maternités*, ses enfants, ses portraits. Tout ce qui ne concourt pas à l'émotion, au caractère a heureusement disparu. Pourtant les personnages sont là, vivant, respirant, en chair pesante, douloureuse.

Rodin ne crée pas autrement. La synthèse, à quoi tendent si désespérément les talents probes, lui est familière d'instinct. Le même signe du génie les marque, Carrière et lui. Il construit ses œuvres dans le sens de la simplification raisonnée. Leur tumulte n'est qu'apparent. Elles sont, avant tout, équilibre, unité, simplicité. Sa déformation vise, également, à capter, renforcer l'émotion. Pas d'effets truqués. Ni trous, ni cabosses. Des plans articulés insensiblement l'un avec l'autre; des modelés vibrant comme un pelage. Sur ses marbres, sur ses bronzes, la lumière coule en jouant, ainsi qu'au long de certains piliers d'ogive. Il crée de la chair souple, musclée, chaude ou lasse. Il a des dos où l'on sent la peau vive se rider à la fraîcheur ambiante. Il a des ventres de femmes magnifiques dans leur lourdeur un peu molle, dans leur évasement accueillant, abîme fécond, redoutable et attirant, que soutiennent les tendres plis du triangle sacré.



Photo Goupil.

EUGÈNE CARRIÈRE PAR LUI-MÊME

Le sculpteur, comme le peintre, est un parfait ouvrier qui a toujours tenu ses doigts en forme et n'a jamais détourné de la nature un œil à qui rien n'est caché. Beaucoup de littérature est venue enguirlander les œuvres de Carrière et de Rodin qui en sont complètement dépourvues. Acharné dans son métier, le peintre arrive à posséder toute la science de la composition, de l'anatomie, de la construction et de l'arabesque. Sa force est telle qu'il joue librement avec son art et le plie au service du sentiment. De même, le sculpteur. Mais rien d'imaginatif n'affadit leurs réalisations. Ils sont des yeux qui scrutent et des mains qui rendent les subtilités, les profondeurs, que le commun des hommes ne sait pas voir.

Camille Mauclair l'a remarqué : leurs progrès se sont accomplis en même temps et dans le même sens.

A mesure que l'âge et la réflexion portent Carrière plus avant dans son art, on le voit éliminer, dédaigner la couleur, pour s'en tenir, le plus souvent, au camaïeu brun. Il cherche le relief, une architecture de masses sobres, éclairées comme des bronzes. La suite des portraits qu'il a peint de lui-même jalonne ses efforts et proclame sa conquête. En 1887, il définit encore nettement son sujet, le cerne, marque des nuances sur le visage, s'attarde à indiquer le col du vêtement, une cravate. Quinze ans plus tard vous ne voyez plus qu'un masque, construit en quelques plans lumineux, qui projette, hors de la toile, uniquement, l'expression humaine.

Rodin ne s'y trompe pas et s'écrie : « Carrière aussi est sculpteur ! » Mais lui, aux mêmes époques, suivait une marche parallèle sous l'influence évidente de Carrière. De



Photo Goupil.

EUGENE CARRIERE. — MATERNITE
Musee Rodin

l'Age d'airain aux *Bourgeois de Calais* et surtout au *Balzac*, les étapes sont progressives et révélatrices. Le sculpteur tend, de toutes ses forces, vers la généralité essentielle, logique, des plans entre lesquels il raffine la lumière par de souples mouvements.

Nulle part mieux que dans leurs portraits on ne les sent se rejoindre. Les bustes de Rodin, sans doute ses chefs-d'œuvre, mettent à nu l'âme des modèles, comme les effigies de Carrière. A force de patience scrutatrice, ils touchent le fond secret de l'humanité et saisissent, pour nous le faire sentir frémissant, le paroxysme de l'amour et de la douleur.

Voilà pourquoi ils sont très grands.

Carrière et Rodin débordent l'esthétique, les formules, le savoir. « La raison de l'art, écrivait Carrière, est dans la nécessité d'établir la communion humaine par l'émotion que nous produisent les actes et les sentiments des hommes, le spectacle de la nature par des formes plastiques ». A quoi Rodin répondait : « L'art n'est que sentiment ».

Constamment, ainsi, dans les propos du sculpteur, on retrouve l'écho des enseignements du peintre. Si celui-là ne s'exprima que sur le tard, c'est pour proclamer une « foi esthétique », une passion de la sincérité, un culte du vrai qui animèrent celui-ci toute sa vie. Mais, plus cultivé, plus penseur, Carrière répand sa méditation sur le monde moral et nos pitoyables trébuchements sociaux. Le champ de l'art, bien qu'illimité devant sa puissance, ne suffit pas à l'ardeur de son âme. Rodin, surtout instinct, se cantonne davantage dans son labeur. Géant qui dompte la matière, il roule sa pierre victorieusement. Son affaire est de concentrer dans la glaise, le marbre, la sève populaire qui dressa au ciel les cathédrales et les statues de Phidias. Rien ne saurait l'en détourner. Et s'il n'a pas la sérénité d'un antique, c'est que pèse sur lui, malgré lui, le tourment séculaire du christianisme qui met aux prises, si tragiquement, depuis dix-neuf cents ans, l'âme et le corps.



Photo Goupil.

RODIN. — GRANDE ÉTUDE DE NU — BRONZE A CIRE PERDUE

Je pense volontiers que l'art est révélation, j'entends celui des Michel-Ange, des Rembrandt, des Rodin, des Carrière... L'artiste est un homme hanté. Le double, qui l'habite, le torture, l'exalte, se manifeste dans la création. C'est lui qui détient le don et l'enthousiasme. Un patient entraînement de travail le discipline jusqu'au rôle de serviteur. Mais il se révèle à sa guise et se loge où il veut.

Aussi bien je n'aime pas mêler l'artiste à l'homme. Ce dernier peut être un pendard : il ne m'en chaut. Nous avons, pour juger l'artiste, les œuvres qu'il donne afin de décorer notre vie misérable. N'en déplaise aux regrattiers d'alcôve, les actes appartiennent à l'homme.

Quelle joie, cependant, de trouver chez Carrière l'homme et l'artiste confondus si étroitement qu'on ne distingue qu'un héros à la fois passionné de justice, d'amour, de beauté. Sa vie est un long exemple, non seulement parce qu'il mena son labeur sans répit, sans défaillance, comme Rodin, mais encore parce qu'il fut modeste, doux aux humbles, égal dans l'adversité, la souffrance et la gloire.

Tous deux eurent des débuts longs et pénibles. Tous

deux luttèrent obscurément, l'un à Bruxelles, l'autre à Londres, puis dans ce grand Paris où l'égoïsme touffu de nos semblables fait un désert sans merci. Déceptions, amertume, angoisse du pain quotidien... ils n'avaient d'autre appui que leur foi ! Le mot du pauvre grand Balzac est bien à leur taille : « La vie c'est du courage ! » A trente-six ans, Carrière sort à peine de l'ombre avec *l'Enfant malade*, et il fallut une injustice retentissante pour révéler Rodin ; il avait trente-sept ans.

La conquête du renom fut lente, disputée avec âpreté. Ils cherchaient leur vérité sans flatter le public. Rien de singulier dans le choix des sujets : les plus banals. Le peintre a sous les yeux une femme à sa toilette, la mère allaitant, des enfants qui rient, lisent ou sommeillent. En faut-il plus pour créer des chefs-d'œuvre ? De son côté, le sculpteur use des vieux thèmes tant ravaudés dans les écoles : Ève, Printemps, Désespoir, Prière, Penseur, Baiser...

Rodin — beau nom qui est à la fois un bloc et un jet ! — Carrière — nom de belle ordonnance poétique ! — votre amitié fut noble comme la pensée, sûre comme la bonne terre qui ne sait pas manquer aux morts. Vous étiez faits pour vous comprendre, vous pénétrer, mûrir côte à côte. Sommets uniques de l'art contemporain, vous avez donné aux hommes un peu de cette révélation qu'ils cherchent patiemment depuis des millénaires dans la transcription plastique du rapport des choses. Semblables à deux géants sylvestres, vos cimes emmêlées règnent dans l'azur au-dessus de la forêt, tandis que vos racines jointes plongent aux sources cosmiques de la vieille planète !



Photo Goupil

EUGÈNE CARRIÈRE. — PORTRAIT DE RODIN. — LITHOGRAPHIE

Si j'ai placé, au seuil de mon modeste hommage, les jugements dont vous vous honoriez l'un l'autre, c'est qu'il n'en est pas de plus définitifs, de plus parfaits. Carrière, dans sa langue robuste, dense et drue, n'a cessé de glorifier le sculpteur. « Vous avez fait de tous ces grands artistes du passé des contemporains vivant en vous », lui dit-il. Et encore : « Je veux vous redire mon bonheur d'avoir vécu de votre temps et ma reconnaissance de votre œuvre admirable ».

Mais, déjà, la passion douloureuse du peintre était proche. Rodin suit, de toute son affection haletante, le calvaire « du grand homme si éprouvé, si admirable et devenu divin dans toute sa personne (1) ». Voici la fin. Alors que l'amitié tremble autour de lui, Carrière est sans faiblesse. Son œuvre impérissable appuie sa résignation. Et la voix fraternelle et prophétique de Rodin s'élève, une dernière fois, pour les suprêmes adieux. Sachons l'entendre.

« Quel bonheur que ce grand artiste ait été pauvre ! Il nous a révélé la richesse de l'amour, la richesse vraie qui n'est pas matérielle. Son auréole ne tient pas dans nos mains et nous ne pouvons la mesurer aujourd'hui : ce sera le monde. Ceux qui le comprendront, ceux qui viennent, travailleront mieux encore que ses contemporains à sa gloire ».

MARC ELDER.

(1) Lettre de Rodin à [illegible]

CHRONIQUE DES VENTES

Le dernier trimestre de l'année 1919 a été abondamment chargé de ventes et, dès le début d'octobre, on a vu apparaître les vacations artistiques.

En octobre, on débute avec la vente des objets du château de Cerquamp-les-Frévent. Six fauteuils, tapisserie au point de la Régence font 22.500 francs et deux portraits par Grimoux 12.200 francs.

Bons prix aussi à la vente Arthur Martin (312.000 francs), avec une tapisserie du XVIIe siècle payée 29.000 francs. Une collection de timbres-poste donnant 270.000 francs, avec une adjudication de 24.000 francs pour une enveloppe portant trois timbres de Roumanie Moldavie de 1858.

En novembre, on ouvre le feu avec la vente Decroix, de Lille, qui produit 280.000 francs (Me Baudoin et MM. Mannheim, Léman et Féral). Succès pour des faïences de Delft, dont on paye une plaque à décor chinois 11.000 francs.

La vente Watelin produit 294.000 francs (Me Lair-Dubreuil). On note une tapisserie flamande du XVIe siècle *les Déluges* : 27.000 francs.

Le 14, vente de Mademoiselle X... produit 695.000 francs. Deux colliers de perles : 189.000 francs et 171.000 francs ; deux dessins par Guardi : 19.000 francs ; deux gouaches par Regnault : 14.200 francs ; une armoire marqueterie, époque Louis XVI : 13.000 francs.

La vente des tableaux de la collection Wattelin donne 134.000 francs. Une peinture par Chardin : *le Message*, estimée 40.000 francs, reste à 21.000 francs.

La succession Flury Hérard fournit un chiffre de 475.000 francs, dirigée par MM. Lair-Dubreuil, Auboyer, Mannheim et Féral. Dans les tableaux, des *Paysans* par Teniers : 13.100 francs ; un portrait attribué à Largillière : 12.000 francs et deux gouaches, par Van Gorp : 11.900 francs. Comme objet d'art, une tapisserie du XVIe siècle : 19.000 francs.

Le 19, vente de la succession de la baronne P... faite par Me Bizouard et M. Guillaume. On vend 37.100 francs une tapisserie flamande du XVIIe siècle, à sujet mythologique et 28.000 francs deux autres semblables.

Le 22, Me Tixier et MM. Brame, Paulme et Lasquin vendent la succession de M. Leprieur, conservateur au Louvre et en obtiennent 215.000 francs. Sur demande de 35.000 francs, on pousse à 75.000 francs une petite tapisserie de la fin du XVe siècle, représentant une bergère, un berger et des moutons, sur fond bleu, semé de fleurs. Un petit fragment analogue fait 17.300 francs, au lieu de 800 francs en 1904 ! Un tableau ancien de l'école de Quentin Metzys fait 15.000 francs et un portrait par Corot : 15.000 francs.

Des estampes du XVIIIe siècle de la collection de M. S. R fournissent un chiffre de 388.000 francs. On paye 18.000 francs les quatre estampes d'après Taunay et de 10 à 15.000 francs des Debucourt et des Lavreince.

La vente des tableaux modernes de la collection Vian (Me Lair-Dubreuil et M. G. Petit), produit 290.000 francs. Une série de peintures par Lebourg obtient grand succès. Ces paysages se vendent 5.800 francs en moyenne et l'un d'eux atteint 17.600 francs. Des fleurs par Fantin-Latour sont aussi très disputées et atteignent de 10 à 25.000 francs. A la vente Robaut, faite par Me Baudoin et M. Petit, on réalise 106.000 francs, avec un prix principal de 34.000 francs pour *Moine lisant*, belle peinture, par Corot.

En novembre également, a lieu, par Me Desvouges et M. Paul, la vente des livres modernes de la bibliothèque Nivert, qui produit 295.000 francs. Tous ces exemplaires en éditions de luxe se vendent fort cher. On donne 10.000 francs pour un exemplaire de *A Rebours*, par Huysmans, imprimé d'un seul côté et avec les croquis originaux de Lepère. D'autres livres font de 2.000 à 7.000 francs.

Au mois de décembre, trois ventes sensationnelles.

La collection Hazard, vendue par Me Lair-Dubreuil et M. G. Petit, produit 1.670.515 francs. C'est un vrai succès pour les peintures 1830 et impressionnistes, principalement Renoir et Daumier. On paye 93.000 francs *le Pont-Neuf* du regretté Renoir, tableau que M. Hazard avait acheté 135 francs. Du même, *le Square de la Trinité* fait 46.500 francs ; *Allée couverte* : 34.000 francs ; *Jeune fille blonde* : 48.100 francs. Dans les Daumier on donne 53.000 francs pour *les Baigneuses* ; 43.000 francs pour *les Ribaudes* ; 37.000 francs chacun pour *le Café* et *la Baignade*. Comme autres grosses adjudications on note : *Souvenir des bords du Rhône*, par Corot : 69.000 francs ; *Jeune femme en corsage rouge*, par Corot : 59.100 francs ; *Rébecca*, du même : 35.000 francs ; *Marietta à Rome*, du même ; 37.000 francs ; *Portrait de femme*, par Manet : 35.000 francs ; un Jongkind : 33.000 francs ; des Lépine de 10.000 à 18.000 francs ; un *Bouquet de Marguerites*, par Fantin-Latour : 28 000 francs ; un Guillaumin à 6.000 francs ; des Vignon, très en hausse, de 2.000 à 4.000 francs et une moyenne honorable pour des Cals, dont l'un atteint 6.600 francs.

La vente Goulden (Me Lair-Dubreuil et MM. Paulme et Lasquin), réalise 2.240.625 francs, donnant une plus-value d'un demi million environ, sur les prévisions. Des tapisseries, époque Louis XII, à personnages, donnent lieu à des enchères sensationnelles et les quatre principales sont vendues 213.000 francs, 220.000 francs 155.000 et 140.000 francs.

Dans les autres tapisseries, un grand panneau de Bruxelles de la Régence fait 75.000 francs et une tapisserie, d'après Teniers, 60.000 francs. Un salon en tapisserie de Paris époque Régence, est vendu 200.000 francs.

Le 15 décembre, MM. Bricout, Lair-Dubreuil, Baudoin, Demotte, Leman, Paulme et Lasquin, dispersent les objets d'art gothique et Renaissance de la collection de feu M. Manzi et en obtiennent 1.118.955 francs. Le clou de la vente est une tapisserie de la fin du XVe siècle représentant trois femmes sur fond bleu, chargé de fleurs, que l'on estime 175.000 francs et qui est poussée à 335.000 francs par un grand antiquaire. Dans les sculptures, deux grandes statues de rois, du XIIIe siècle font 205.000 francs ; une tête de roi de la même époque : 61.000 francs et un groupe du XVe siècle : 41.000 francs. Un ivoire du XIVe siècle est payé 21.200 francs ; deux statuettes en bois du XIVe siècle : 36.500 francs et une peinture de l'École espagnole du XVe siècle 17.000 francs.

Une importante vente anonyme faite salle Petit, le 12 décembre, par M. Baudoin produit 825.000 francs avec une excellente moyenne de prix. Un service en faïence de Marseille atteint 49.000 francs, trois vases en céladon de chine : 18.000 francs ; une tapisserie gothique 71.000 ; une tapisserie d'Aubusson du XVIIIe siècle, à petits personnages : 48.550 francs.

Mais il me reste à signaler beaucoup d'autres ventes et la place m'est comptée.

La vente Bloch-Levallois, avec une tapisserie des Gobelins de 66.000 francs et un salon en Aubusson de 33.500 francs. La vente Lasquin qui produit 385.000 francs ; la vente après décès de Madame D... (M. Desvouges et MM. Pape et Reinach), avec une perle fine de 143.000 francs ; deux tapisseries du XVIIIe siècle 50.000 francs chacune et un salon analogue : 45.000 francs ; la vente de M. L... avec une tapisserie flamande du XVIIe siècle à grands personnages : 45.000 francs ; une vente spéciale où deux encoignures et une commode en laque, du XVIIIe siècle, signées de Vander Crusse, sont adjugées 48.000 francs, par Me Couturier et M. Guillaume ; la vente Vian avec un salon en fine tapisserie du XVIIIe siècle : 90.000 francs ; une vente de tableaux modernes qui réalise 700.000 francs et où l'on paye 45.000 francs *les deux Amies*, par Courbet ; 30.000 francs *Antibes*, par Harpignies et 27.000 francs un Ziem.

Il convient encore de signaler des estampes de Zorn de 6 à 13.000 francs dans la vente Hazard ; des médailles grecques poussées jusqu'à 16.000 francs à la vente de la collection Collignon, puis la vente des livres anciens de la bibliothèque L. de B... dont MM. Desvouges et Rahir obtiennent 295.000 francs. Un exemplaire des *Chansons*, de La Borde, 1773, fait 15.100 francs ; un *Molière*, de 1773, 12.000 francs ; une collection des *Costumes parisiens*, de La Mésangère : 14.200 francs.

A l'étranger il y a eu, à Londres, en novembre, la vente des tableaux anciens de la collection du duc d'Hamilton, qui a produit 7 millions environ avec un prix fantastique de 54.600 livres, soit plus de deux millions de francs, payé pour le *Portrait de Misses Beckford enfants*, par Romney. Un *Portrait d'Alexandre, dixième duc d'Hamilton enfant*, par Reynolds, a fait 12.500 livres et un *Portrait de William, onzième duc*, par Raeburn : 9.000 livres.

Dans d'autres ventes anglaises, une tapisserie des Gobelins, *les Éléments*, a fait : 4.800 guinées ; un escalier en chêne sculpté, époque Charles II : 4.240 livres et deux commodes en marqueterie de la Régence : 9.870 livres.

A New-York, on a adjugé récemment 57.000 dollars, soit plus de 650.000 francs, un grand tapis de mosquée de Ardebill, ce qui constitue le prix le plus élevé payé jusqu'à ce jour pour un tapis oriental.

A. FRAPPART

Directeur : M. JOYANT. GOUPIL ET Cie, Éditeurs-Imprimeurs. — Imprimerie MANZI, JOYANT ET Cie, Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 24 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 27 fr. — ÉTRANGER, un an, 32 fr., recommandé 35 fr.

LES ARTS

QUINZIÈME VOLUME — 1919

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE DES NUMÉROS

Nº 169 AU Nº 180 INCLUS

NUMÉRO 169. — La Peinture murale française

COUVERTURE : PUVIS DE CHAVANNES. — *Ludus Pro Patria. Les Jeunes Picards s'exerçant à la lance* (Musée de Picardie, Amiens).

La Peinture murale française, par M. ANDRÉ PÉRATÉ, conservateur-adjoint du Musée de Versailles.

Musée de Picardie, Amiens. Puvis de Chavannes, par M. ARSÈNE ALEXANDRE.

Primitifs français, Région du Midi, par M. JACQUES VERNAY.

NUMÉRO 170

COUVERTURE : PIERO DELLA FRANCESCA. — *La Nativité* (National Gallery, Londres).

Au Louvre, les Maîtres qui manquent, par M. PELADAN.

L'Arc-en-Ciel, Deuxième Exposition, par M. MAURICE DE WALEFFE.

NUMÉRO 171

COUVERTURE : STIVAL. — *Un soldat, Noyon, hiver 1918.*

Quelques œuvres du front, par M.-D. STROHL.

Degas, graveur et lithographe, par M. ARSÈNE ALEXANDRE.

Carrosses portugais, par M. PAUL LAFOND, conservateur du Musée de Pau.

NUMÉRO 172. — L'Indépendance américaine

COUVERTURE : ESPRIT-ANTOINE GIBELIN. — *Première idée du revers de la Médaille « Libertas Americana ».*

Les Médailles françaises de l'Indépendance américaine, par M. CHARLES SAUNIER.

La Statue de Washington, par Jean-Antoine Houdon, par M. ANDRÉ MICHEL, conservateur au Musée du Louvre, délégué de l'Académie des Beaux-Arts. Séance publique annuelle des Cinq Académies du vendredi 25 octobre 1918.

Le premier Livre Français sur les Etats-Unis, par M. PIERRE DE NOLHAC, conservateur du Musée de Versailles.

Deux Musées d'Amérique. — Le Fogg Museum et la Collection Jarves, par M. ARSÈNE ALEXANDRE.

La Reconstruction de Reims, par M. PAUL LÉON, chef des Services d'Architecture au Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.

NUMÉRO 173

COUVERTURE : NICOLAS LANCRET. — *Le Moulinet.* Collection de l'ex-roi de Prusse.

Pétition adressée par l'Académie des Beaux-Arts au sujet des pertes artistiques de la France.

L'Art français en Allemagne, ce qui peut revenir, par M. PIERRE DE NOLHAC, conservateur du Musée de Versailles.

NUMÉRO 174

COUVERTURE : DALMATIE. — *Spalato, le Campanile Roman*, XIIIe siècle, *et le Mausolée de Dioclétien*, IVe siècle.

Choses d'Italie. — Dalmatie, Istrie, Vénétie.

I. — *Souvenirs vénitiens en Istrie.*

II. — *Vénétie, la Galerie de Vicence*, par M. ART.-JAHN RUSCONI.

L'Art décoratif dans la région du Sud-Ouest, par M. HENRI RACHOU, conservateur du Musée des Augustins.

NUMÉRO 175

COUVERTURE : ALBERT BESNARD. — *La Paix par l'arbitrage*, panneau destiné au Palais de la Paix à La Haye, Exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts.

Les Salons de 1919, par M. MAURICE HAMEL.

Expositions du Petit-Palais :

I. — *Goya.*

II. — *Les Vénitiens du* XVIIIe *siècle*, par M. FRANCIS DE MIOMANDRE.

NUMÉRO 176

COUVERTURE : J.-B. HUET (d'après). — *Pastorales et Arts : L'Escarpolette. Fabrication de Beauvais*, XVIIIe *siècle. Exposition de Tapisseries. Beauvais, juin-octobre 1919.*

Une Exposition de Tapisseries à Beauvais. Mobilier National. Gobelins, Beauvais, par M. H. QUIGNON.

Le Retable d'Isenheim au Musée de Colmar, par M. AUGUSTE MARGUILLIER.

Trois gains par Julius Meier Graeffe, par M. ARSÈNE ALEXANDRE.

Pas de prescription pour les « butins » de 1870, par M. CHARLES SAUNIER.

Les Fêtes de la paix en 1801, par M. GASTON SCHEFER, conservateur à la Bibliothèque de l'Arsenal.

NUMÉRO 177. — Les Collections Manzi

COUVERTURE : *Buste d'un roi.* Art Français du XIIIe siècle.

Les Collections Manzi, par M. ARSÈNE ALEXANDRE.

Chronique des Ventes, par M. A. FRAPPART.

NUMÉRO 178

COUVERTURE : CIMA DA CONEGLIANO. — *La Vierge à l'oranger.*

Les Tableaux italiens revendiqués en Autriche, par ART.-JAHN RUSCONI.

Nos Musées du Nord et la Guerre, par M. ARSÈNE ALEXANDRE.

Tribune des Arts : Sur un portrait du peintre Silvestre par J.-B. Greuze, 1755, par CHARLES OULMONT.

NUMÉRO 179. — SALON D'AUTOMNE

COUVERTURE : VAN DONGEN. — *La Chemise d'Argent.*

Salon d'Automne 1919, par M. MAURICE HAMEL.

Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro, par M. ENLART, conservateur du Musée du Trocadéro.

Tribune des Arts : La construction de la Tour de Babel. Desssin italien de la Collection MANZI, par M. ANDRÉ PÉRATÉ, conservateur du Musée de Versailles.

Chronique artistique, par M. JEAN-GABRIEL LEMOINE.

NUMÉRO 180. — MUSÉE DU LOUVRE

COUVERTURE : *Reliquaire de Jaucourt, Aube.*

Les enrichissements du Musée du Louvre pendant la Guerre :

Avant-propos, par M. ARSÈNE ALEXANDRE.

Peintures et Dessins, par M. HENRY MARCEL, Directeur honoraire des Musées Nationaux.

Sculptures et Objets d'Art, par M. GASTON MIGEON, conservateur au Musée du Louvre.

Eugène Carrière et Auguste Rodin, par M. MARC ELDER.

Chronique des Ventes, par M. FRAPPART.

TEXTE

MUSÉES

DEUX MUSÉES D'AMÉRIQUE. — *Le Fogg Museum et la Collection Jarves.* — Article de M. ARSÈNE ALEXANDRE, n° 172, p. 17.

— Reproductions d'œuvres de Antonio Pollajuolo, Benvenuto di Giovanni, R. Van der Weyden, Botticelli, Sassetta, Sano di Pietro, Giotto, Nicolo da Foligno.

Le Retable d'Isenheim au Musée de Colmar. — Article de M. AUGUSTE MARGUILLIER, n° 176, p. 9.

— Reproductions de l'ensemble et de détails du retable.

Les Enrichissements du Musée du Louvre pendant la Guerre. — Avant-propos. — Article de M. ARSÈNE ALEXANDRE, n° 180, p. 2.

Les Enrichissements du Musée du Louvre pendant la Guerre. — Peintures et Dessins. — Article de M. HENRY MARCEL, n° 180 p. 4.

— Reproductions d'œuvres de : Breughel-le-Vieux, Le Nain, Jérome Bosch, Nicolas Maes, Rubens, Prud'hon, Courbet, Fantin-Latour, Degas, Delacroix, Louis David, Albert Durer, Corot.

Les Enrichissements du Musée du Louvre pendant la Guerre. — Sculptures et Objets d'Art. — Article de M. GASTON MIGEON, n° 180, p. 14.

— Reproductions diverses de sculptures et objets d'art.

MUSÉE DE PICARDIE, AMIENS. — *Puvis de Chavannes.* — Article de M. ARSÈNE ALEXANDRE, n° 169, p. 17.

— Reproductions d'œuvres de Puvis de Chavannes.

Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro. — Article de M. ENLART, conservateur du Musée du Trocadéro, n° 179, p. 16.

— Reproductions de sculptures.

COLLECTIONS

Les Collections Manzi. — Article de M. ARSÈNE ALEXANDRE, n° 177, p. 2.

— Reproductions d'œuvres de Ribéra, Marco Palmezzano, Ecole française du XVe siècle, Ecole provençale, Ecole espagnole du XIVe siècle, Ecole rhénane XVIe siècle, sculptures de l'Ecole française, Ecole de l'Ile-de-France, Ecole flamande des XIIIe, XIVe, XVe et XVIe siècles. Tapisserie, Ateliers français XVe siècle, Ecole de l'Ile-de-France XIIIe siècle et l'Ecole française XIVe siècle.

EXPOSITIONS

L'Arc-en-Ciel. — Deuxième exposition. — Article de M. MAURICE DE WALEFFE, n° 170, p. 20.

— Reproductions d'œuvres de Quillivic, Boucher, Lachman, Renaudot, Ysern y Allié, Cheminade, S.-H. Moreau, Schuffenecker, Mesdemoiselles M. Zillhardt, J.-M. Barbey, Quercy, Miss A. Whyte, Miss J. Kemp.

Une Exposition de Tapisseries à Beauvais. Mobilier National. Gobelins, Beauvais. — Article de M. H. QUIGNON, n° 176, p. 2.

— Reproduction d'une tapisserie du XVIe siècle, la Reine Didon, de tapisseries d'après J.-B. Huet, Le Prince, Coypel, vues de de Beauvais et de la Manufacture.

Expositions du Petit-Palais.

I. — *Goya.*

— Reproductions de Tapisseries de Goya.

II. — *Les Vénitiens du XVIIIe siècle.*

— Reproductions d'œuvres de Canaletto, Rosalba Carriera, Guardi, Pietro Longhi, Giambattista Tiepolo. Article de M. FRANCIS DE MIOMANDRE, n° 175, p. 17.

Les Salons de 1919. — Article de M. MAURICE HAMEL, n° 175, p. 2.

— Reproductions d'œuvres de Albert Besnard, Bonnat, François Flameng, Hippolyte Lefebvre, Clairin, Bartholomé, H. Gervex, Humbert, Baschet, Roll, Ullman, Raffaëlli, Camoin, Montenard, Lepère, L. Simon, Lebasque, Gumery, La Gandara, Lemordant, Pimienta, Willette, J.-L. Forain, Aman-Jean, Maurice Denis, Pierre Roche, René Carrière.

Salon d'Automne 1919. — Article de M. MAURICE HAMEL, n° 179, p. 2.

— Reproductions d'œuvres de Van Dongen, Joseph Bernard, Jacqueline Marval, Anna Bass, Marcel Lenoir, Sir John Lavery, Hélène Dufau, E. Garcia-Bénito, Maurice Denis, Diriks, Espagnat, Marcel Gaillard, Lebasque, Valdo Barbey, Fougita, Henry Ottmann, Henri Matisse, Le Beau, Laprade, Lamourdedieu, Ch. Gardelle, Camoin, Valtat, G. Zingg, G. Pimienta, O. Friesz, E. Gaudissart, A. Marquet.

BIOGRAPHIES, DISSERTATIONS ET POLÉMIQUES

L'Art décoratif dans la Région du Sud-Ouest. — Article de M. HENRI RACHOU, n° 174, p. 16.

— Reproductions de statues de la basilique de Saint-Sernin, de la chapelle de Rieux et d'œuvres de Jean Rivière, Madame Ymart, H. Rachou, Henry Parayre.

L'Art français en Allemagne. — Ce qui peut revenir. — Article de M. PIERRE DE NOLHAC, n° 173, p. 4.

— Reproductions d'œuvres de Nicolas Lancret, Watteau, Pater, Nicolas Poussin, Nicolas de Largillière, Philippe de Champaigne, P. Mignard, Charles Le Brun, J.-F. de Troy, Antoine Pesne, Liotard, Chardin, Madame Vigée-Lebrun, Pigalle, Houdon.

Carrosses portugais. — Article de M. PAUL LAFOND, n° 171, p. 20.

— Reproductions de carrosses.

Choses d'Italie. — Dalmatie, Istrie, Vénétie.

I. — *Souvenirs Vénitiens en Istrie.*

— Reproductions d'œuvres de Vittore Carpaccio, Cima da Conegliano, Girolamo da Santa Croce, Ecole de Bellini, Benedetto Carpaccio, vues de Spalatto, Trau.

II. — *Vénétie. La Galerie de Vicence.*

— Reproductions d'œuvres de P.-B. Pittoni, Gio Buonconsiglio, Le Tintoret, Hans Memling, G.-B. Tiepolo. — Article de M. A.-J. RUSCONI, n° 174, p. 2.

Degas, graveur et lithographe. — Article de M. ARSÈNE ALEXANDRE, n° 171, p. 11.

— Reproductions de monotypes, eaux-fortes et lithographies de Degas.

Les Fêtes de la Paix en 1801. — Article de M. Gaston Schéfer, n° **176**, p. 19.
— Reproductions d'œuvres de L.-P. Baltard, P. Prud'hon et vues des fêtes.
Au Louvre. — *Les Maîtres qui manquent.* — Article de M. Péladan, n° **170**, p. 2.
— Reproductions d'œuvres de Piero della Francesca, Pollaiolo, Sodoma, Zenale et Butinone, Duccio di Buonisegna, Benedetto Bonfigli, Bartolo Bonasia, Fiorenzo di Lorenzo, Filippino Lippi, Domenico di Bartholomeo, Veneziano, Marco Meloni, Masaccio, Melozzo da Forli, Francesco Cossa, Michel-Ange Buonarotti, Carlo Crivelli, Bernardo Parentino.
Les Médailles françaises de l'Indépendance américaine. — Article de M. Charles Saunier, n° **172**, p. 2.
— Reproductions d'un projet de médaille par Esprit-Antoine, Gibelin, et de médailles de Benjamin Duvivier, Augustin Dupré, N.-M. Gatteaux.
Nos Musées du Nord et la Guerre. — Article de M. Arsène Alexandre, n° **178**, p. 15.
— Reproductions d'œuvres de J.-B. Greuze, Jordaens, Jean Bellegambe, Watteau, Rubens, Le Nain, Jean Provost.
Pas de prescription pour les « butins » de 1870. — Article de M. Charles Saunier, n° **176**, p. 18.
— Reproduction du cabinet de travail du député Journault, maire de Sèvres, après le passage des Allemands (1871). Aquarelle de Madame Marie Champfleury, d'après F. Bonhommé.
La Peinture murale française au Moyen âge. — Article de M. André Pératé, n° **169**, p. 2.
— Reproductions de peintures murales de l'ancien château de Rochechouart, des châteaux du Pimpéan, Villeneuve-Lembron, Saint-Floret, des églises d'Ebreuil, de Vicq, de Sainte-Marie-aux-Anglais, de Lavardin, du Chastel, de Pontigné, Saint-Bonnet-le-Château, des chapelles de l'ancienne Chartreuse et du cimetière Saint-Fargeau.
Pétition adressée par l'Académie des Beaux-Arts au sujet des pertes artistiques de la France, n° **173**, p. 2.
Le Premier livre français sur les Etats-Unis. — Article de M. Pierre de Nolhac, n° **172**, p. 15.
— Reproduction de la *Surprise de St-Eustache.*
Primitifs français. — *Région du Midi.* — Article de M. Jacques Vernay, n° **169**, p. 22.
— Reproductions d'œuvres de l'Ecole française du xve siècle.
Quelques œuvres du front. — Article de M. D. Strohl, n° **171**, p. 2.
— Reproductions d'œuvres de Stival, Bernard Naudin, Martens, Maurice Taquoy, Galtier-Boissière, Edmond Lesellier, L.-A. Moreau, de Segonzac, J.-E. Laboureur, Tribout, Jean Perier, de la Fresnaye, Wielorski, Ch. Gir.
Eugène Carriere et Auguste Rodin. — Article de M. Marc Elder, n° **180**, p. 19.
— Reproductions d'œuvres de Eug. Carrière et Rodin.
La Statue de Washington par Jean-Antoine Houdon. — Article de M. André Michel, n° **172**, p. 7.
— Reproductions d'œuvres de Houdon, John Trumbull, Ch.-Wilson Peale.
Les Tableaux italiens revendiqués en Autriche. — Article de M. Art.-Jahn Rusconi, n° **178**, p. 2.
— Reproductions d'œuvres de Cima da Conegliano, Jacopo Tintoretto, Bartolomeo Vivarini, Vittore Carpaccio, Lazzaro Sebastiani, A. Vivarini, Giovanni Bellini, Bartolomeo Scaligero, Antonello da Saliba, Paolo Veronese, Bonifacio Veronese.
Trois gains par Julius Meier Graefe. — Article de M. Arsène Alexandre, n° **176**, p. 15.
— Reproduction du Salon de Mars au Château de Saint-Cloud après l'incendie du 13 Octobre 1870, par F. Pierdon.

ARCHITECTURE

La Reconstitution de Reims. — Article de M. Paul Léon, n° **172**. p. 25.
— Vue de Reims et plans de la ville.

TRIBUNE DES ARTS

Chronique des Ventes. — Article de M. A. Frappart, n° **177**, p 24
Sur un portrait du peintre Silvestre par J.-B. Greuze, 1755. — Article de M. Charles Oulmont, n° **178**, p. 24.
— Reproduction du tableau de J.-B. Greuze.
La Construction de la Tour de Babel. — *Dessin italien de la collection Manzi* — Article de M. André Perate, conservateur du Musée de Versaille, n° **179**, p. 22.
— Reproduction du dessin.
Chronique artistique. — Article de M. Jean-Gabriel Lemoine, n° **179**, p. 24.
Chronique des Ventes. — Article de M. Frappart, n° **180**, p. 24

TABLE DES GRAVURES

TABLE GÉOGRAPHIQUE

MUSÉES

BIBLIOTHÈQUE DE L'ARSENAL

L.-P. Baltard. — *Palais au bord de la mer.* Projet. — *Paris et ses monuments.* — *Paris, an XI (1802)*, n° **176**, p. 19.
— *Fête pour la paix générale donnée à Paris, le 18 Brumaire an X (1801). Feu d'artifice sur la Seine devant les galeries du Louvre*, n° **176**, p. 20.
— *Fête pour la paix générale donnée à Paris, le 18 Brumaire an X (1801). Illuminations du pont et de la place de la Concorde*, n° **176**, p. 21.
— *Fête pour la paix générale donnée à Paris, le 18 Brumaire an X (1801). Place de la Concorde, salle de théâtre et temple de la paix*, n° **176**, p. 22.
— *Fête pour la paix générale donnée à Paris, le 18 Brumaire an X (1801). Illuminations des quais et du pont des Tuileries*, n° **176**, p. 23.
P. Prud'hon. — *La Liberté*, n° **176**, p. 24.

MUSÉE D'ART INDUSTRIEL DE BERLIN

Meuble de la méridienne de Marie-Antoinette à Versailles, n° **173**, p. 32.
Meuble de la méridienne de Marie-Antoinette à Versailles, n° **173**, p. 32.

ÉGLISE DI BARDIA, FLORENCE

Filippino Lippi. — *La Vierge apparait à saint Bernard*, n° **170**, p. 11.

MUSÉE DE BERLIN

Piero della Francesca. — *Les trois Archanges et le petit Tobie*, n° **170**, p. 3.
Duccio di Buonisegna. — *La Nativité*, n° **170**, p 6.
Nicolas de Largillière. — *Portrait du paysagiste Jeanforest*, n° **173**, p. 6.
Nicolas Poussin. — *Les bords du Tibre. (L'ange et saint Mathieu l'evangeliste)*, n° **173**, p. 7.

P. Mignard. — *Portrait de Marie Mancini*, nº **173**, p. 9.
Charles Le Brun. — *La famille de Jabach, banquier de Louis XIV*, nº **173**, p. 11.
Watteau. — *La Comédie Italienne*, nº **173**, p. 13.
Lancret. — *Scène pastorale*, nº **173**, p. 15.
Antoine Pesne. — *Le Peintre et ses filles*, nº **173**, p. 16.
— *Le graveur Schmidt et sa femme*, nº **173**, p. 24.
Watteau. — *Réunion galante*, nº **173**, p. 25.
Pigalle. — *Mercure*, nº **173**, p. 34.
— *Vénus*, nº **173**, p. 34.

CATHÉDRALE CAPO D'ISTRIA

Vittore Carpaccio. — *La Madone sur son trône et saints*, nº **174**, p. 5.

CATHÉDRALE DE CARPENTRAS

Ecole française du xve siècle. — *Couronnement de la Vierge*, nº **169**, p. 22.

MUSÉE DE CARPENTRAS

Ecole française du xve siècle. — *Le Calvaire*, nº **169**, p. 24.

ÉGLISE DU CHASTEL, SAINT-FLORET (PUY-DE-DOME)

La Vierge adorée par le donateur, Jean de Saint-Floret; peinture murale du xve siècle, nº **169**, p. 8.
Buste de la Vierge (grandeur de l'original), peinture murale xve siècle, nº **169**, p. 9.

MUSÉE DE COLMAR

M. Grünewald. — *La Déposition de croix. — Prédelle du retable d'Isenheim*, nº **176**, p. 9.
— *Saint Antoine. — Volet du retable d'Isenheim*, nº **176**, p. 10.
— *Saint Sébastien. — Volet du retable d'Isenheim*, nº **176**, p. 10.
— *Partie centrale du retable d'Isenheim*, nº **176**, p. 11.
— *Saint Antoine conversant avec saint Paul ermite. — Volet du retable d'Isenheim*, nº **176**, p. 12.
— *Saint Antoine assailli par les démons. — Volet du retable d'Isenheim*, nº **176**, p. 13.
— *La Crucifixion. — Panneau du retable d'Isenheim*, nº **176**, p. 14.

PALAIS COMMUNAL, CAPO D'ISTRIA

Benedetto Carpaccio. — *Le Couronnement*, nº **174**, p. 7.

CHATEAU GRAND-DUCAL DE DARMSTADT

Madame Vigée-Lebrun. — *Portrait de Marie-Antoinette « en gaulle »*, nº **173**, p. 33.

PALAIS DORIA, ROME

Bernardo Parentino. — *La Tentation de saint Antoine*, nº **170**, p. 19.

MUSÉE DE DOUAI

Jean Bellegambe. — *Volets du retable exposés par les Allemands à Valenciennes*, nº **178**, p. 17.
— *Volets extérieurs d'autel*, nº **178**, p. 18.
— *Volets de retable exposés par les Allemands à Valenciennes*, nº **178**, p. 21.
Jean Provost. — *Le jugement dernier. — Retable de l'abbaye de Flines*, nº **178**, p. 22.
— *La Vierge protégeant des religieux. — Panneau du retable de l'abbaye de Flines*, nº **178**, p. 23.

MUSÉE DE DRESDE

Nicolas Poussin. — *Vénus endormie*, nº **173**, p. 4.
— *L'Empire de Flore*, nº **173**, p. 5.
Watteau. — *Le Divertissement champêtre*, nº **173**, p. 22.
Liotard. — *Le Maréchal de Saxe*, nº **173**, p. 29.

ÉGLISE D'EBREUIL (ALLIER)

Légende de sainte Valérie. — Le Bourreau, peinture murale xiie siècle, nº **169**, p. 4.

MUSÉE EMPEREUR FRÉDÉRIC, BERLIN

Masaccio. — *L'Adoration des rois*, nº **170**, p. 14.

GALERIE D'ESTE, FLORENCE

Bartolo Bonasia. — *Pieta*, nº **170**, p. 8.

GALERIE D'ESTE, MODÈNE

Marco Meloni. — *La Vierge sur le trône avec l'enfant, au milieu des saints*, nº **170**, p. 13.

FOGG MUSEUM (ÉTATS-UNIS)

Antonio Pollajuolo. — *L'Enlèvement de Déjanire*, nº **172**, p. 17.
Benvenuto di Giovanni. — *La Vierge, saint Jean, saint Augustin, sainte Monique et saint Nicolas de Valentino*, nº **172**, p. 18.
R. Van der Weyden (attribué à). — *La Vierge et un donateur*, nº **172**, p. 19.
Maitre Inconnu. — *Le Jugement de Pâris*, nº **172**, p. 21.
Giotto ou Ecole de Giotto. — *La Vie du Christ*, nº **172**, p. 23.
Nicolo da Foligno. — *La Vierge entre saint Sébastien et saint François*, nº **172**, p. 24.

ÉGLISE SAN FRANCESCO, PIRANO

Vittore Carpaccio. — *La Madone sur son trône et saints*, nº **174**, p. 2.

CHAPELLE DITE D'INNOCENT VI DE L'ANCIENNE CHARTREUSE
VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON (VAUCLUSE)

La Crucifixion, peinture murale xive siècle, nº **169**, p. 14.

MUSÉE DE LAON

Le Nain. — *Assemblée de paysans*, nº **178**, p. 20.

ÉGLISE DE LAVARDIN (LOIR-ET-CHER)

Les Élus conduits par un ange vers la Jérusalem céleste, peinture murale xiie et xiiie siècles, nº **169**, p. 7.

MUSÉE DE LILLE

J.-B. Greuze. — *L'Amour couronné par Psyché*, nº **178**, p. 15.
Jordaens. — *La Tentation de Madeleine*, nº **178**, p. 16.

MUSÉE DU LOUVRE

Reliquaire de Jaucourt (Aube), nº **180** (Couverture).
Tapis de Perse, xvie siècle. — Donation J. Peytel, nº **180**, p. 1.
Le Nain. — *Repas de paysans*, nº **180**, p. 2.
Ange de bois, xiiie siècle. — Donation Jeuniette, nº **180**, p. 3.
Breughel-le-Vieux. — *Coin de ferme en hiver*, nº **180**, p. 4.
Jérome Bosch. — *La Nef des fous*, nº **180**, p. 5.
Nicolas Maes. — *La Baignade*, nº **180**, p. 6.
Rubens. — *Ixion trompé par Junon*, nº **180**, p. 7.
Prud'hon. — *Zéphyr se balançant sur l'eau*, nº **180**, p. 8.
Courbet. — *La Source*, nº **180**, p. 8.
Fantin-Latour. — *Un coin de table*, nº **180**, p. 9.
Degas. — *Les Malheurs de la Ville d'Orléans*, nº **180**, p. 10.
Delacroix. — *La Chambre du Comte de Mornay*, nº **180**, p. 10.
Corot. — *Vaisseau de la Cathédrale de Sens*, nº **180**, p. 11.
Louis David. — *Napoléon se couronnant lui-même*, dessin, nº **180**, p. 12.
Albert Durer. — *Enfant nu*, dessin, nº **180**, p. 12.
Anonyme, xvie siècle. — *Gentilhomme français (duc d'Alençon?)*, nº **180**, p. 13.
Portes de meuble. — Laque de Ritsuo, Japon xviie siècle. — Donation G. Marteau, nº **180**, p. 14.

Enluminures et miniatures, Perse XVIe siècle. — Donation G. Marteau, n° **180**, p. 15.

Bronze padouan, XVIe siècle. — Donation Granet (*Le Satyre et le bouc*), n° **180**, p. 16.

Croix limousine, XIIe siècle. — Donation P. Doistau, n° **180**, p. 16.

Tapisserie de Salins, commencement du XVIe siècle. *Flandres*, n° **180**, p. 17.

Chape de velours persan, XVIe siècle. — Donation Jeuniette, n° **180**, p. 18.

Plat de Damas, XVIe siècle. — Donation J. Peytel, n° **180**, p. 18.

MUSÉE DE MUNICH

Philippe de Champaigne. — *Portrait de Turenne*, n° **173**, p. 8.

NATIONAL GALLERY, LONDRES

Piero della Francesca. — *La Nativité*, n° **170** (Couverture).

Carlo Crivelli. — *L'Annonciation*, n° **170**, p. 17.

GALERIE DES OFFICES, FLORENCE

Domenico di Bartholomeo Veneziano. — *La Vierge et l'Enfant avec des saints*, n° **170**, p. 12.

Michel-Ange Buonarotti. — *Sainte Famille*, n° **170**, p. 16.

MUSÉE DE PICARDIE, AMIENS

Puvis de Chavannes. — *Ludus Pro Patria*. — *Les jeunes Picards s'exerçant à la lance*. — n° **169** (Couverture).
— *Ludus Pro Patria*. — n° **169**, p. 17.
— *Ave picardia nutrix* (panneau de droite), n° **169**, p. 18.
— *Le Repos*, n° **169**, p. 18.
— *Ludus Pro Patria*, n° **169**, p. 19.
— *Le Travail*, n° **169**, p. 19.
— *La Paix*, n° **169**, p. 20.
— *Peinture*, n° **169**, p. 21.

CHATEAU DU PIMPÉAN GRÉSILLÉ (MAINE-ET-LOIRE)

L'Ange à la colonne. — *L'Ange à la bourse des trente deniers*. — Peinture murale fin du XVe siècle, n° **169**, p. 2.

La Présentation au Temple, peinture murale fin XVe siècle, n° **169**, p. 3.

ÉGLISE DE PONTIGNÉ (MAINE-ET-LOIRE)

Sainte Catherine (grandeur de l'original), peinture murale XIIIe siècle, n° **169**, p. 10.

NOUVEAU PALAIS DE POTSDAM

Watteau. — *La Leçon d'amour*, n° **173**, p. 2.

Pater. — *La Danse en plein air*, n° **173**, p. 3.

Lancret. — *L'Oiseleur*, n° **173**, p. 14.
— *Réunion dans un pavillon de jardin*, n° **173**, p. 21.
— *La Danse à la campagne*, n° **173**, p. 23.

Houdon. — *La Comtesse de Sabran*, n° **173**, p. 35.

ANCIEN CHATEAU DE ROCHECHOUART (HAUTE-VIENNE)

Un Festin, peinture murale commencement du XVIe siècle, n° **169**, p. 1.

Le Départ pour la chasse, peinture murale, commencement du XVIe siècle, n° **169**, p. 13.

CHATEAU ROYAL DE BERLIN

J.-A. Watteau. — *L'Embarquement pour Cythère*, n° **173**, p. 18 et 19.
— *L'Embarquement pour Cythère* (détail), n° **173**, p. 1.
— *L'Enseigne de Gersaint*. — Partie gauche, n° **173**, p. 26.
— *L'Enseigne de Gersaint*. — Partie droite, n° **173**, p. 27.

Houdon. — *Voltaire*, n° **173**, p. 35.

GALERIE ROYALE DE DRESDE

Francesco Cossa. — *L'Annonciation*, n° **170**, p. 15.

TURIN. — PINACOTHÈQUE ROYALE

L'Archange Raphaël et le petit Tobie, n° **170**, p. 1.

CHATEAU DE SANS SOUCI

J.-F. de Troy. — *La Déclaration*, n° **173**, p. 12.

ÉGLISE SAINT-ANNE, CAPO-D'ISTRIA

Cima da Conegliano. — *La Madone, son fils et saints*, n° **174**, p. 3.

Girolamo da Santa Croce. — *La Déposition*, n° **174**, p. 4.

Ecole de Bellini. — *La Madone sur son trône et saints*, n° **174**, p. 6.

ÉGLISE DE SAINT-BONNET-LE-CHATEAU (LOIRE)

La Crucifixion et la pamoison de la Vierge, peinture murale XVe siècle, n° **169**, p. 12.

ÉGLISE SAINT-DOMINIQUE, SIENNE

Sodoma. — *Sainte Catherine tombe évanouie après avoir reçu les stigmates*, n° **170**, p. 2.

CHAPELLE DU CIMETIÈRE SAINT-FARGEAU (YONNE)

Le Christ crucifié entre les deux larrons, peinture murale XVIe siècle, n° **169**, p. 15.

ANCIEN CHATEAU DE SAINT-FLORET (PUY-DE-DOME)

Trois bustes de femmes (grandeur originale), peinture murale XIVe siècle, n° **169**, p. 16.

ANCIENNE ÉGLISE DE SAINTE-MARIE-AUX-ANGLAIS (CALVADOS)

La seconde Annonciation (détail), peinture murale XVIIIe siècle, n° **169**, p. 6.

BASILIQUE DE SAINT-PIERRE, ROME. — CHAPELLE DES CHANOINES

Melozzo da Forli. — *Un Ange*, n° **170**, p. 14.

MUSÉE DE TOULOUSE

Statues de la Chapelle de Rieux, saint Jean-Baptiste, saint Pierre, saint Paul, saint Antoine de Padoue, n° **174**, p. 16.

Statues de la basilique de Saint-Sernin, n° **174**, p. 17.

Statue de la basilique de Saint-Sernin (détail), n° **174**, p. 18.

Retable de Saint-Sernin, XVe siècle, n° **174**, p. 18.

Statue de la basilique de Saint-Sernin (détail), XVIe siècle, n° **174**, p. 19.

Pitié, n° **174**, p. 19.

Annonciation des Cordeliers, commencement du XVIe siècle, n° **174**, p. 20.

Vierge de Saint-Sernin, n° **174**, p. 21.

Vierge de la Daurade, XIIe siècle, n° **174**, p. 21.

La Vierge terrassant le démon de l'hérésie. — *Ancien pont de Toulouse*, XVIIe siècle, n° **174**, p. 21.

CATHÉDRALE DE TREVIGLIO

Zenale et Butinone. — *La Vierge avec l'enfant*, n° **170**, p. 4.
— *Saint Martin*, n° **170**, p. 4.

MUSÉE DU TROCADÉRO

Pavements de la Cathédrale de Terouanne (1285), n° **179**, p. 16.

Stalle de Notre-Dame de Laroche (S.-et-O.), XIIIe siècle, n° **179**, p. 16.

Masque funéraire d'Agnès Sorel (Musée de Bourges), n° **179**, p. 17.

Statue funéraire, époque Henri III (Eglise de Tilloloy, Somme), n° **179**, p. 18.

Jean de Cambrai. Notre-Dame la blanche et oursons provenant du palais de Jean de Berri. — Marbre XIVe siècle (Musée de Bourges), n° **179**, p. 19.

Sommeil des Apôtres. — *Tombeau de Jean de Berri* (Musée de Bourges), nº **179**, p. 20.
Ourson provenant du tombeau de Jean de Berri (Musée de Bourges), nº **179**, p. 20.
Sainte Madeleine. — Eglise de Génicourt (Meuse), nº **179**, p. 21.

MUSÉE DE VALENCIENNES

A. Watteau. — *Portrait du sculpteur Pater*, nº **178**, p. 18.
Rubens. — *Le Martyre de saint Etienne*, nº **178**, p. 19.

PINACOTHÈQUE VANNUCCI, PÉROUSE

Benedetto Bonfigli. — *L'Annonciation*, nº **170**, p. 7.
Fiorenzo di Lorenzo. — *Un Miracle de saint Bernard*, nº **170**, p. 9.

ÉGLISE DE VÉNASQUE (VAUCLUSE)

Ecole française du xvᵉ siècle. — *Adoration des Mages*, nº **169**, p. 23.

MUSÉE DE VERSAILLES

Houdon. — *George Washington.* — Marbre, an X, nº **172**, p. 13.
— *George Washington.* — Fonte de bronze offerte à la France par les Etats de Virginie, nº **172**, p. 14.

LA GALERIE DE VICENCE (VÉNÉTIE)

P.-B. Pittoni. — *Diane et Actéon*, nº **174**, p. 11.
Gio Buonconsiglio. — *Madone avec l'enfant et quatre saints*, nº **174**, p. 12.
Le Tintoret. — *Le Miracle de saint Augustin*, nº **174**, p. 13.
Hans Memling. — *Christ en Croix*, nº **174**, p. 14.
G.-B. Tiepolo. — *La Conception immaculée*, nº **174**, p. 15.

ÉGLISE DE VICQ, NOHANT-VICQ (INDRE)

Peinture murale, xiiᵉ siècle, nº **169**, p. 5.

CHATEAU DE VILLENEUVE-LEMBRON, SAINT-GERMAIN-LEMBRON (PUY-DE-DOME)

Le dit de l'Astrologue, peinture murale, commencement du xviᵉ siècle, nº **169**, p. 11.

COLLECTIONS

COLLECTION JARVES, ÉTATS-UNIS

Botticelli (attribué à). — *Vierge et enfant*, nº **172**, p. 20.
Sassetta. — *La Tentation de saint Antoine*, nº **172**, p. 21.
Sano di Pietro (attribué à). — *Couronnement de la Vierge*, nº **172**, p. 22.

COLLECTION MANZI

Buste d'un roi. — Art français du xiiiᵉ siècle, nº **177** (Couverture).
Ribera. — *Les Apprêts de la mise en croix*, nº **177**, p. 1.
Ecole française, xviᵉ siècle. — *Personnages d'une mise au tombeau*, nº **177**, p. 2.
Vierge et enfant, statuette en porphyre rouge, nº **177**, p. 2.
Ecole flamande ou bourguignonne, xvᵉ siècle. — *Retable de sainte Anne en bois peint et doré*, nº **177**, p. 3.
Ecole de l'Ile-de-France, xiiiᵉ siècle. — *Un roi*, nº **177**, p. 4.
— *Un roi* (détail), nº **177**, p. 5.
— *Un roi*, statue en pierre, nº **177**, p. 6.
— *La Vierge et l'enfant*, nº **177**, p. 7.
Ecole française, xviᵉ siècle. — *Un évêque*, nº **177**, p. 8.
Ecole de l'Ile-de-France (peut-être bourguignonne), xiiiᵉ siècle. — *La Vierge et l'enfant*, nº **177**, p. 9.
Ecole française, xiiiᵉ siècle. — *La Vierge*, statuette en bois, nº **177**, p. 10.
— *Saint Jean*, statuette en bois, nº **177**, p. 10.
Ecole française, xviᵉ siècle. — *Sainte Agnès*, nº **177**, p. 11.
— *Le Christ régnant*, nº **177**, p. 11.
Ecole de l'Ile-de-France, xivᵉ siècle. — *La Vierge peignant l'enfant Jésus*, nº **177**, p. 12.
Ecole française, xvᵉ siècle. — *Un Prophète*, nº **177**, p. 13.
Ecole de l'Ile-de-France, xiiiᵉ siècle. — *Saint Fiacre*, nº **177**, p. 13.
Ecole française, xvᵉ siècle. — *Saint Georges terrassant le dragon*, nº **177**, p. 14.
Ecole du Midi de la France ou Nord de l'Italie, xvᵉ siècle. — *Saint Sébastien*, nº **177**, p. 14.
Ecole espagnole, xivᵉ siècle. — *La Vierge sur le trône entourée d'anges*, nº **177**, p. 15.
Ecole française provençale. — *L'Archange pesant les âmes*, nº **177**, p. 16.
Ateliers français (ou flamands ?). — *La Reine Sémiramis*, tapisserie xvᵉ siècle, nº **177**, p. 17.
Marco Palmezzano. — *Saint Jean-Baptiste*, nº **177**, p. 18.
Ecole française ?, xvᵉ siècle. — *Une Scène de martyre*, nº **177**, p. 19.
Ecole rhénane, xviᵉ siècle. — *Le Christ au Jardin des Oliviers*, nº **177**, p. 20.
Ecole de l'Ile-de-France, xiiiᵉ siècle. — *Bas-relief en ivoire représentant les épisodes de la Passion*, nº **177**, p. 21.
Ecole française, fin du xiiiᵉ siècle. — *Bas-relief en ivoire : Le Roman de la rose*, nº **177**, p. 22.
Ecole française, xivᵉ siècle. — *Bas-relief en ivoire : scènes du Nouveau Testament*, nº **177**, p. 23.
La Construction de la Tour de Babel. — Dessin italien, nº **179** p. 22.

COLLECTION DE M. DE NOLHAC

John Trumbull. — *George Washington*, nº **172**, p. 10.
Ch.-Wilson Peale. — *George Washington*, nº **172**, p. 11.

COLLECTION DE L'EX-ROI DE PRUSSE

Nicolas Lancret. — *Le Moulinet*, nº **173** (Couverture).
Chardin. — *La Ratisseuse de navets*, nº **173**, p. 30.
— *La Pourvoyeuse*, nº **173**, p. 31.
Vase en marbre et bronze doré, nº **173**, p. 36.

COLLECTION SAUNIER

Cabinet de travail du député Journault, maire de Sèvres, après le passage des Allemands (1871). — Aquarelle de Madame Marie Champfleury, d'après F. Bonhommé, nº **176**, p. 18.

COLLECTION DE M. S***

J.-B. Greuze. — *Portrait du peintre Silvestre (1755).*

EXPOSITIONS

L'ARC-EN-CIEL

DEUXIÈME EXPOSITION

Mademoiselle M. Zillhardt. — *Faïences, tôles décorées*, nº **170**, p. 20.
Miss A. Whyte. — *Le Marché breton*, tapisserie, nº **170**, p. 20.
Mademoiselle J.-M. Barbey. — *Le Pardon de saint Hervé*, nº **170**, p. 21.
Quillivic. — *Mère de Marin*, nº **170**, p. 21.
Boucher. — *Hiver*, nº **170**, p. 21.
Lachman. — *Quai de la Tournelle, Paris*, nº **170**, p. 22.
Renaudot. — *Le Matin*, nº **170**, p. 22.
Ysern y Allié. — *Portrait du poilu Pujula, homme de lettres catalan*, nº **170**, p. 22.
Miss J. Kemp. — *Portrait de femme*, nº **170**, p. 23.
N. Cheminade. — *Gaby*, nº **170**, p. 23.
S.-H. Moreau. — *La Femme au chien*, nº **170**, p. 23.
Schuffenecker. — *Les Porteuses de varech*, nº **170**, p. 24.
Mademoiselle Quercy. — *Pendule d'après la cathédrale de Reims*, argent vierge, nº **170**, p. 24.

EXPOSITION DE TAPISSERIES. BEAUVAIS, JUIN-OCTOBRE 1919

J.-B. Huet (d'après). — *Pastorales et Arts : L'Escarpolette.* — Fabrication de Beauvais, XVIIIe siècle, n° 176 (Couverture).
— *Pastorales et Arts : L'Offrande à l'Amour.* — Manufacture de Beauvais, XVIIIe siècle, n° 176, p. 1.
Beauvais. — La Cathédrale, vue du Musée, n° 176, p. 2.
Le Prince (d'après). — *Les Jeux russiens. — La Diseuse de bonne aventure*, fabrication de Beauvais, XVIIIe siècle, n° 176, p. 3.
Chambre de Commerce de Beauvais. — Salon Louis XV : Les Dénicheurs d'oiseaux, le Repas sous la tente, d'après Le Prince. — *Délassements champêtres*, d'après Casanova, n° 176, p. 4.
Un Salon de la Préfecture de Beauvais. — Tapis Louis XIV, de la Savonnerie, n° 176, p. 4.
Un Salon de l'Hôtel de Ville de Beauvais. — Histoire de Diane, XVIIe siècle. Atelier de de la Planche, Paris, n° 176, p. 5.
Un Atelier de la Manufacture Nationale de Beauvais, n° 176, p. 5.
La Reine Didon, fragment XVIe siècle. — Fabrication des Flandres. — Musée de Cluny, n° 176, p. 6.
J.-B. Huet (d'après). — *Pastorales et Arts : La Cueillette des cerises.* — Fabrication de Beauvais XVIIIe siècle, n° 176, p. 7.
Coypel (d'après). — *Canapé de don Quichotte.* — Manufacture Nationale de Beauvais, n° 176, p. 7.
Louis XIV et les lapins. — Un Poulailler sous l'ombrage historique où s'assit le Roi-Soleil, n° 176, p. 8.

PETIT-PALAIS. — I. EXPOSITION ESPAGNOLE

Goya. — *Tapisserie*, n° 175, p. 17.
— *Tapisserie*, n° 175, p. 18.
— *Tapisserie*, n° 175, p. 19.

PETIT-PALAIS. — II. EXPOSITION ITALIENNE

Canaletto. — *Le grand Canal*, n° 175, p. 20.
Rosalba Carriera. — *Portrait*, n° 175, p. 21.
Pietro Longhi. — *La Leçon de danse*, n° 175, p. 22.
Giambattista Tiepolo. — *La Contredanse*, n° 175, p. 23.
Guardi. — *Le Pont du Rialto*, n° 175, p. 24.

LES SALONS DE 1919

Albert Besnard. — *La Paix par l'arbitrage*, panneau destiné au Palais de la Paix à La Haye, n° 175 (Couverture).
Bonnat. — *Portrait*, n° 175, p. 1.
François Flameng. — *Troupes écossaisses revenant du combat* (Somme, juillet 1916), n° 175, p. 2.
Hippolyte Lefebvre. — *Miss Edith Cavell*, n° 175, p. 2.
Clairin. — *Les Nations alliées*, n° 175, p. 3.
Bartholomé. — *Etude bas-relief du monument du sénateur Reymond*, n° 175, p. 3.
H. Gervex. — *Portrait*, n° 175, p. 4.
Humbert. — *Portrait*, n° 175, p. 4.
Baschet. — *Portrait*, n° 175, p. 5.
Roll. — *Musique fantastique* (plafond), n° 175, p. 6.
Ullman. — *Devant la glace*, n° 175, p. 6.
Raffaelli. — *Roquebrune*, n° 175, p. 7.
Camoin. — *Nature morte*, n° 175, p. 7.
Montenard. — *L'Anse de Port-Méjan*, n° 175, p. 8.
Lepère. — *Moisson en Vendée*, n° 175, p. 8.
L. Simon. — *La Parade*, n° 175, p. 9.
Lebasque. — *Les Fruits sur la terrasse*, n° 175, p. 9.
Gumery. — *Portrait*, n° 175, p. 10.
La Gandara. — *Portrait*, n° 175, p. 10.
Lemordant. — *Les Porteuses*, n° 175, p. 11.
Pimienta. — *Buste de M. l'abbé C...*, aumonier de la 66e division d'alpins, Willer (Alsace), 1916. — Bronze, n° 175, p. 11.
Willette. — *La Raison humaine. — La Poésie, la Foi* (plafond), n° 175, p. 12.
J.-L. Forain. — *Suspension d'audience*, n° 175, p. 13.
Aman-Jean. — *Parade*, n° 175, p. 14.
Maurice Denis. — *Annonciation*, n° 175, p. 15.
Pierre Roche. — *Tête d'enfant*, n° 175, p. 15.
René Carrière. — *Buste de M. G. Clemenceau*, n° 175, p. 16

SALON D'AUTOMNE 1919

Van Dongen. — *La Chemise d'argent*, n° 179 (Couverture).
Joseph Bernard. — *Jeune Bacchante*, sculpture pierre dure, n° 179, p. 1.
Jacqueline Marval. — *Fantaisie sur les saisons*, n° 179, p. 2
Anna Bass. — *Danseuse battant des mains*, n° 179, p. 2.
Marcel Lenoir. — *La Vierge à la bourse*, n° 179, p. 3.
Sir John Lavery. — *Hazel in rose and gold*, n° 179, p. 4.
Hélène Dufau. — *Source dans la nuit*, n° 179, p. 4.
E. Garcia-Benito. — *Femme en gris*, n° 179, p. 4.
Maurice Denis. — *La Batterie de 155*, n° 179, p. 5.
Diriks. — *Le Fjord*, n° 179, p. 5.
Espagnat. — *Le Goûter au jardin*, n° 179, p. 6.
Marcel Gaillard. — *Fenêtre à Cassis*, n° 179, p. 6.
Lebasque. — *Sur la plage*, n° 179, p. 7.
Valdo Barbey. — *Composition*, n° 179, p. 7.
Foujita. — *La Vie éternelle*, n° 179, p. 8.
Henry Ottmann. — *Après-midi au jardin*, n° 179, p. 8.
Henri Matisse. — *Le Thé*, n° 179, p. 9.
J. Marval. — *Un Gosse de Chauny*, n° 179, p. 9.
Le Beau. — *Côte d'Albanie*, n° 179, p. 10.
Laprade. — *Les Blés*, n° 179, p. 10.
Lamourdedieu. — *Au fil des jours*, n° 179, p. 11.
Ch. Gardelle. — *Portrait de la Veuve d'Apollinaire*, n° 179, p. 12.
Valtat. — *La Robe grise*, n° 179, p. 12.
Camoin. — *Sur la terrasse*, n° 179, p. 12.
J. Zingg. — *Femmes et enfant*, n° 179, p. 13.
G. Pimienta. — *Buste de M. H. P.* (Plâtre), n° 179, p. 13.
D. Friesz. — *La Guerre, 1914*, n° 179, p. 14.
E. Gaudissard. — *L'Oasis enchantée*, n° 179, p. 15.
A. Marquet. — *Nu*, n° 179, p. 15.

VILLE DE TOULOUSE

Exposition de fin d'année de l'atelier des Arts du bois, n° 174, p. 24.
Ateliers scolaires des Arts du bois, n° 174, p. 24.

ARTS DÉCORATIFS

Jean Rivière. — *Vase en terre cuite*, n° 174, p. 22.
Madame Ymart. — *Fleurs de laurier*, n° 174, p. 22.
H. Rachou. — *La Légende de saint Hubert* (Projet de tapisserie), n° 174, p. 23.
Henry Parayre. — *Poteries en faïence de martres-tolosanes*, n° 174, p. 23.

ARCHITECTURE

Reims. — Vue prise en avion, 1918, n° 172, p. 25.
E. Kalas. — *Reims, plan de la ville avant la guerre*, n° 172, p. 26.
— *Reims, projet pour la reconstitution de la ville*, n° 172, p. 27.
— *Reims, le centre de la ville* (détail du plan de reconstruction), n° 172, p. 29.
— *Reims, la place de la République* (détail du plan de reconstruction), n° 172, p. 30.
— *Reims, les abords de la cathédrale* (détail du plan de reconstruction), n° 172, p. 30.
— *Reims, l'aménagement du canal* (détail du plan de reconstruction), n° 172, p. 31.

DIVERS

CARROSSES PORTUGAIS

REMISES DE BELEM. — *Carrosse de Jean V, 1705*, nº **171**, p. 20.
— *Carrosse de Marie-Anne d'Autriche, 1708*, nº **171**, p. 21.
— *Carrosse de Jean V, 1706*, nº **171**, p. 22.
— *Carrosse de Jean V, 1706*, nº **171**, p. 23.
— *Carrosse de Jean V, 1727*, nº **171**, p. 24.

DALMATIE

SPALATO. — *Le Campanile roman* (XIIIe siècle) *et le mausolée de Dioclétien* (IVe siècle), nº **174** (Couverture).
— *Le Péristyle du palais de Dioclétien* (IVe siècle), nº **174**, p. 1.
TRAU. — *La Cathédrale, 1223*, nº **174**, p. 8.
— *Portail principal de la cathédrale Radovano, art roman, 1240*, nº **174**, p. 9.
— *L'Entrée du baptistère. — Andrea Alessi, 1240*, nº **174**, p. 10.

EUGÈNE CARRIÈRE ET AUGUSTE RODIN

EUGÈNE CARRIÈRE. — *Enfant dessinant d'après une fleur* (sanguine), nº **180**, p. 19.
— *Eugène Carrière par lui-même*, nº **180**, p. 20.
— *Maternité* (Musée Rodin), nº **180**, p. 21.
RODIN. — *Grande étude de nu* (bronze), nº **180**, p. 22.
EUGÈNE CARRIÈRE. — *Portrait de Rodin* (lithographie), nº **180**, p. 23.

DEGAS, GRAVEUR ET LITHOGRAPHE

DEGAS. — *Le Coucher* (monotype), nº **171**, p. 11.
— *Portrait* (eau-forte), nº **171**, p. 11.
— *Portrait de Manet* (eau-forte), nº **171**, p. 12.
— *Son portrait par lui-même, 1858* (eau-forte), nº **171**, p. 13.
— *Au Musée du Louvre. — Miss Cassatt*, nº **171**, p. 14.
— *Femme nue à sa toilette* (lithographie), nº **171**, p. 15.
— *Au Cirque* (lithographie), nº **171**, p. 16.
— *Femme nue à la porte de sa chambre* (lithographie), nº **171**, p. 16.
— *La Chevelure* (monotype), nº **171**, p. 17.
— *Aux Ambassadeurs, Mademoiselle Bécat* (lithographie), nº **171**, p. 18.
— *La Sortie du bain* (lithographie), nº **171**, p. 19.

LES MÉDAILLES FRANÇAISES DE L'INDÉPENDANCE AMÉRICAINE

ESPRIT-ANTOINE GIBELIN. — *Première idée du revers de la médaille « Libertas Americana »*, nº **172** (Couverture).
BENJAMIN DUVIVIER. — *Médaille de George Washington* (avers et revers), nº **172**, p. 2.
— *Médaille du Col. Howard* (avers), nº **172**, p. 2.
AUGUSTIN DUPRÉ. — *Médaille de Nathaniel Green* (avers et revers), nº **172**, p. 3.
— *Médaille de Daniel Morgan* (avers et revers), nº **172**, p. 3.
— *Libertas Americana* (avers et revers), nº **172**, p. 5.
— *Médaille de John Paul Jones* (avers et revers), nº **172**, p. 5.
N.-M. GATTEAUX. — *Médaille de Horace Gates* (revers), nº **172**, p. 5.
AUGUSTIN DUPRÉ. — *Médaille de Benjamin Franklin* (revers et avers), nº **172**, p. 6.
BENJAMIN DUVIVIER. — *Médaille du Colonel Guillaume Washington* (avers), nº **172**, p. 6.

LE PREMIER LIVRE FRANÇAIS SUR LES ÉTATS-UNIS

Surprise de saint Eustache, nº **172**, p. 16.

QUELQUES ŒUVRES DU FRONT

STIVAL. — *Un Soldat* (Noyon, hiver 1918), nº **171** (Couverture).
BERNARD NAUDIN. — *Le Créneau*, nº **171**, p. 1.
— *Le Grenadier*, nº **171**, p. 2.
MARTENS. — *Attelage d'artillerie* (1918), nº **171**, p. 3.
MAURICE TAQUOY. — *Corvée d'eau* (1918), nº **171**, p. 4.
— *Menu en couleurs exécuté et tiré au front*, nº **171**, p. 10.
J. GALTIER-BOISSIÈRE. — *Le Christ*, nº **171**. p. 4.
EDMOND LESELLIER. — *Eglise de Saint-Hilaire-le-Grand* (Champagne, juin 1918), nº **171**, p. 5.
— *Souain, voie romaine* (juin 1918), nº **171**, p. 9.
L.-A. MOREAU. — *Soldat assis* (septembre 1916), nº **171**, p. 6.
D. DE SEGONZAC. — *Un Soldat* (1917), nº **171**, p. 6.
— *Le Montage du sac* (1917), nº **171**, p. 6.
J.-E. LABOUREUR. — *Petites marchandes du front*, nº **171**, p. 7.
TRIBOUT. — *Bombardement par avions* (1918), nº **171**, p. 8.
JEAN PERIER. — *Un Village*, nº **171**, p. 8.
R. DE LA FRESNAYE. — *Soldat buvant* (avril 1918), nº **171**, p. 9.
WIELORSKI. — *Portrait du peintre E. Aubry*, nº **171**, p. 9.
CH. GIR. — *Cuisine roulante*, nº **171**, p. 10.

LA STATUE DE WASHINGTON, PAR JEAN-ANTOINE HOUDON

HOUDON. — *George Washington* (Musée du Louvre), nº **172**, p. 1.
— *L'Amiral John-Paul Jones (1783)*. — Moulage de l'Académie des Beaux-Arts de New-York. Don de M. J.-D. Millet. Musée de sculpture comparée du Trocadéro, nº **172**, p. 9.

LES TABLEAUX ITALIENS REVENDIQUÉS EN AUTRICHE

CIMA DA CONEGLIANO. — *La Vierge à l'oranger*, nº **178** (Couverture).
JACOPO TINTORETTO. — *Le doge Marc-Antonio Trévisan*, nº **178**, p. 1.
BARTOLOMÉO VIVARINI. — *Saint Ambroise et quatre saints*, nº **178**, p. 2.
VITTORE CARPACCIO. — *L'Annonciation*, nº **178**, p. 3.
— *La Mort de Marie*, nº **178**, p. 4.
— *La Passion du Christ*, nº **178**, p. 8.
LAZZARO SEBASTINI. — *Sainte Venerande avec sainte Agnès, sainte Madeleine, sainte Lucie, etc.*, nº **178**, p. 5.
A. VIVARINI. — *Sainte Claire*, nº **178**, p. 6.
GIOVANNI BELLINI. — *Le Baptême du Christ*, nº **178**, p. 7.
BARTOLOMEO SCALIGERO. — *Le Christ et la Samaritaine*, nº **178**, p. 9.
ANTONELLO DA SALIBA. — *Christ mort*, nº **178**, p. 10.
PAOLO VERONESE. — *L'Annonciation de la Vierge*, nº **178**, p. 11.
J. TINTORETTO. — *Un Philosophe*, nº **178**, p. 12.
— *Un Philosophe*, nº **178**, p. 12.
PAOLO VERONESE. — *L'Adoration des bergers*, nº **178**, p. 13.
BONIFACIO VERONESE. — *Le Père éternel*, nº **178**, p. 14.

Imp. MANZI, JOYANT & Cie, Paris.